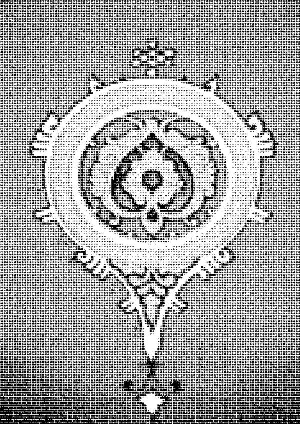
أمجد ريان

صلاح فضل والشعرية العربية



دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

صلاح فضل

والشعرية العربية

صلاح فضل

والشعرية العربية

تأليف

أمجـد ريـــان

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبده غريب

الكتـــــاب : صلاح فضل .. والشعرية العربية
المؤلـــــف : أمجد ريان
تاريخ النشر : ٢٠٠٠م

الناشــــــر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب
شركة مساهمة مصرية

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز – عمارة برج آمون
الدور الأول – شقة ٦
ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨
المكتبـــــة : ١٠ شارع كامل صدقى الفجالة (القاهرة)
ت : ٥٩١٧٥٣٢
المطابـــــع : مدينة العاشر من رمضان
المنطقة الصناعية (C1)
ت: ٠١٥/٣٦٢٧٢٧
رقـــم الإيـــداع : ٩٩/٩٠٩٩
الترقيم الدولـــى : I S B N
977-303-180-2



المحتوى

مُقَدِّمَة

همّ النقاد دائماً هو التوجه إلى الجمهور لإيصال خطاب محدد تمليه مهام كل مرحلة حسب طبيعة أهدافها الفكرية والثقافية بشرط أن يتوفر مناخ من الديمقراطية يسمح بإمكانية التفاعل مع أعرض قطاع من الجمهور .

كانت أولى حلقات النقد العربى الحديث منبثقة عن التوجه الإحيائى الذى طرحته الكلاسيكية الجديدة فى إطار النهضة العربية الحديثة .

ثم اطرد نمو الطبقة المتوسطة ونمو تناقضها الطبيعى مع البنى الاجتماعية الإقطاعية العسكرية التركية إلى جوار الاحتكاك الفكرى بأوربا مما أدى إلى مزيد من السعى نحو تكوين الشخصية المستقلة، واتجه شباب الانتلجنسيا إلى النهل من النموذج الغربى المتقدم حتى ترعرعت الرومانسية وطرحت أول ثورة شعرية فى العصر الحديث . كان شعراء الرومانسية هم نقادها ومنظروها .

وفى مرحلة تالية، وفى إطار نمو الوعى القومى وصعود المتطلبات الاجتماعية الجديدة، عرفنا الواقعية بكافة أشكالها ومنها ما أسماه أنور المعداوى بنموذج : [الواقعية القومية] . وفى إطار التأثر بالالتزامين الوجودى والماركسى تنتقل إلى ما أسماه شكرى عياد بنموذج [الواقعية الموضوعية] التى اهتمت بطرح القضايا المحلية والإنسانية والاجتماعية .

وعرفت الساحة النقدية أسماء عدد من النقاد الأيديولوجيين منهم محمود أمين العالم وابراهيم فتحى وغالى شكرى ولطيفة الزيات وسيد حامد النساج ومجموعة أخرى من النقاد الليبراليين منهم لويس عوض وعلى الراعى وشكرى عياد وعزالدين اسماعيل وعبدالقادر القط وغيرهم.

ثم تغزو الساحة النقدية أفكار جديدة متأثرة بجرعات الحداثة بشكل أساسى حيث تطورت الامكانات المعرفية إلى أقصى مدى متحررة من كافة الأشكال التقليدية . وعرفنا فى تلك المرحلة دراسات الأسلوبية والألسنية . وكان للبنيوية دور خطير ساهم فى إثراء الحياة الثقافية على يد صلاح فضل واعتدال عثمان وصبرى حافظ وغيرهم حيث ركزوا على قضايا البنية والتكوين، ورفض المثال السابق فى الفن وعدم الاستسلام للواقع، بل والتمرد عليه من خلال إدهاش المتلقى ودفعه لإعادة النظر المستمرة فى حياته وثقافته ورؤيته للفن والأدب .

وقد سبق صلاح فضل نقاد البنيوية بإصدار كتابه [نظرية البنائية فى النقد الأدبى] وهو كتاب مهم فتح الطريق لعدد ضخم من الدراسات البنيوية لكى تصدر من بعده، وتثرى المكتبة العربية.

ويسعى هذا الكتاب الصغير نسبياً إلى استعراض جهود صلاح فضل الدؤبة على مدى زمنى طويل أصدر فيه عدداً كبيراً من كتب النقد الأدبى التى تتابع تاريخنا الأدبى بداية من العصور القديمة متدرجة حتى اللحظة الآنية.

ولكن الاستعراض هنا لا يعنى المسح الشامل لكافة جهود الناقد بل يعنى المرور على أفكار جوهرية عالجها داخل عدد كبير من الدراسات النظرية والتطبيقية.

وأعتقد أنه من الأهمية بمكان أن يصدر كتاب يتأمل رحلة الناقد البحثية ودراساته بداية من العصور العربية القروسطية حيث نشر الناقد دراسة عن بيت من الشعر للمتنبى، وهى ليست مجرد قراءة لبيت من الشعر بل هى قراءة لحساسية الشعر العربى فى هذه المرحلة . ثم نتأمل

الدرس البنيوى لطراز التوشيح فى ذاته مرة، وفى رأى الفكر النقدى المعاصر كما يطبقه الناقد فى مرة أخرى .

ونتعرف بعد ذلك على رأى الناقد فى تجربة الشاعر أحمد شوقى ليس من خلال المضامين التى يطرحها الشاعر فحسب بل من خلال الظواهر الأسلوبية المختلفة التى يضع الناقد يده عليها بدقة متناهية .

ثم يستعرض الكتاب بعد ذلك رؤية صلاح فضل لقصيدة الشعر الحر سواء فى المصدر الحضارى والاجتماعى لهذه القصيدة أو فى معالمها الرؤيوية من خلال مجموعة من الجوانب الذاتيه والصوفية والأيديولوجية والحسية، ثم تقنيات هذه القصيدة سواء فى البناء أو فى اللغه دلالياً وتشكيلياً وايقاعياً .

وينتهى الكتاب بطرح وجهة نظر الناقد فى تجربة الشعر الحداثى الذى يتميز بتعدد الدلاله واستخدام المجاز اللغوى الكثيف سواء فى الرعيل الأول الذى طرح هذه التجربة ومن أهم شعرائه أدونيس ومحمد عفيفى مطر أو الرعيل الثانى من الشعراء الأصغر سنا فى الأجيال التالية وتمثلهم جماعة إضاءة ٧٧ على سبيل المثال.

لقد اعتمد مؤلف هذا الكتاب على أربعة كتب أساسية لصلاح فضل:

١- أساليب الشعرية العربية - دار الآداب - بيروت، ١٩٩٥ .

٢- شفرات النص - دار االفكر - القاهرة - باريس ١٩٩٠ .

٣- أشكال التخيل - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - القاهرة ١٩٩٦ .

٤- انتاج الدلاله - مؤسسة مختار - القاهرة ١٩٨٧.

وهناك مقالة أخرى منشورة فى مجلة فصول بالقاهرة واستفادات أخرى عابرة أو متأنية من باقى مؤلفات الناقد ودراساته المنشورة فى الدوريات المختلفة .

وسوف يرحل هذا الكتاب للكشف عن جهود الناقد فى أحد المجالات التى اهتم بها وهو مجال الشعر العربى لكى نتعرف على نظرية الناقد الخاصة التى توزعت عبر هذه الرحلة الطويلة مساهماً إلى جوار نقادنا الآخرين فى خلق تصور نظرى نقدى يسبر غور إبداعنا الشعرى فى مرحلة من أهم مراحلنا المعاصرة هى مرحلة : الحداثة .

أمجد ريان

وادى حوف

أول أغسطس ١٩٩٨

الفصل الأول

حول : قراءة نقدية لبيت من الشعر

حول قراءة نقدية فى بيت من الشعر(*)

(١)

لقد تلاشت الادعاءات التى كانت تنادى بالقطيعة الابستمولوجية مع الماضى، وصرنا على العكس نحتاج إلى أن نمد الأواصر مع جذورنا التاريخية، ولكننا نحتاج إلى نظرية منهجية تعنى بقضية التراث عموماً، والتراث العربى خصوصاً بعد كل هذه الجهود التى بذلها مفكرونا ونقادنا .

كم نحلم بأن تنشأ نظرية جديدة تستفيد من كل هذه الجهود لتصب فى تصورات أكثر نضجاً، تدخل إلى تراثنا بشكل محايد منزه عن الهوى أو العاطفة، أو عن الأهداف الصغيرة غير المجدية، لكى نجلو العلاقة بين قضايا هذا التراث من جهة ومتطلبات عصرنا الفكرية والعلمية من جهة أخرى .

وبشكل أكثر خصوصية أو أكثر اقتراباً لموضوعنا فنحن نبحث أيضاً عن معالجات أدق لصورة الشاعر العربى فى تراثنا، فلم يعد هناك مكان للأفكار التى رأت بأن هذا الشاعر لم يكن سوى مرتزق جوال يبحث عن عطايا الخلفاء، أو لم يكن سوى رجل باحث عن اللذات والمتع الشخصية هروباً من واقع سياسى واجتماعى ظالم، أو لم يكن سوى بوق لقبيلته أو لمعتقداته الشخصية محدودة الأفق . فقد تمكنت الدراسات الموضوعية من أن تقترب من الشاعر العربى القديم اقتراباً حقيقياً مستفيدة من أكثر التوجهات الفكرية المعاصرة قدرة على الدرس الناضج لقضايا التراث . ولعل التوجه البنيوى يمثل واحدا من أهم هذه التوجهات لأنه ينصب على النص الشعرى ذاته فى البداية ثم يسترشد بعد ذلك بكافة الظواهر الأخرى التى تعين على إنجاز رؤية منضبطه عن النص .

وقد أكدت دراسة ناقدنا سعى الفكر الإبداعى المعاصر لإثبات التفاعل بين تجليات الإبداع الأدبى التى تفيض بروح العصر من جهة ومظاهر الخطاب الشعرى العربى على امتداد تاريخه من جهة أخرى فى وحدة عميقة ثرية .

(*) تعليق نقدى على دراسة عنوانها [قراءة نقدية فى بيت من الشعر] منشورة فى كتابه [أشكال التخيل] .

لقد أكد الناقد منذ بداية دراسته للمتنبى أن الشاعر يعبر عن [استمرار العنصر البدوى فى وجدان الإنسان العربى، وهمينته على تصوراته بحيث يشكل لب أسطورته ورؤيته لذاته] وهو التوجه الذى يقابل توجهاً آخر غبر عنه شعراء آخرون بداية من أبى نواس ونهاية بأبى تمام وهو التوجه الشعرى الذى سار فى الاتجاه المعاكس، الاتجاه التجديدى الذى عبر عن دخول معطيات جديدة إلى الواقع العربى، وأضاف إلى النقاء العربى الخالص روحاً جديدة تعكس التطور الحضارى والاجتماعى الذى أشار إليه بعض المفكرين بشكل محدد عندما تكلموا عن الرأسمالية التجارية المبكرة، وعن صعودها بعد تغير جذرى شمل الحياة العربية .

(٢)

لقد قرأ الناقد بيتاً شعرياً واحداً للمتنبى، واستطاعت قراءته أن تجسد طموحاً نقدياً يمكن بتوسيعه أن تصل إلى تصورات شديدة الدقة عن تراثنا الشعرى .

فقد سعى الناقد إلى تأويل الإبداع من خلال دمجه فى معنى أكبر هو رؤية العالم أى تأويل ظواهر التعبير للكشف عن الحقيقة الإنسانية الشاملة، وأثبت أن كل خطاب مهما كان جزئياً أو عابراً أو غائماً سيندمج فى خطاب أوسع يملأ حيز المكان والزمان الذى ينتمى له البشر ويعكس وجهاً من أوجه الحقيقة الكلية للوجود.

يقول المتنبى :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أما القراءة فقد تدرجت فى سلم دقيق يكشف عن طبيعة التوجه البنيوى الذى يستخدمه الكاتب، وهو توجه يعبر عن أنضج لحظات البنيوية بعد أن خاضت رحلة طويلة منذ بداياتها الأولى حتى وصلت إلى حساسية المقاربة الموضوعية المثمرة مثلما كان عند لوسيان جولدمان أو يورى لوتمان على سبيل المثال .

يتأمل الناقد الكلمة المفردة فى البداية، ثم يتأمل العلاقة اللغوية بين كلمتين أو أكثر، ثم يصل إلى الدلالة الكلية للمعنى الذى يطرحه البيت الشعرى ثم يطرح بعد ذلك ما يمكن أن تُعطيه علوم أخرى مثل علم الاجتماع وعلم النفس الأدبى، والدراسة السيميولوجية حول الصوت والإيقاع وغيرها وإذا كنا سنستعرض هذه العمليات واحدة واحدة بشكل مجزأ بهدف الدرس فالناقد قد سار فى طريق مختلف لأنه استخدمها فى وقت واحد ليستثمر القيمة الإضافية الناتجة عن تفاعل هذه القيم:

(أ)

يتأمل الناقد كلمات البيت مفردة ويظل يوسع دلالة كل كلمة بمفردها إلى أقصى درجة يمكن أن تتحملها لينقل لنا أفق الكلمة الواحدة وما يمكن أن تعطيه مستقلة فى البداية قبل أن يخطو إلى المرحلة التالية التى يناقش فيها العلاقة بين كلمة وأخرى .

يتأمل الكلمة الأولى فى البيت وهى كلمة [الخيل] فيقول : [يبدأ البيت بالخيل، وهى أنسب مواد الكون العربى للاستهلال، فالخيل معقود بنواصيها الخير، وهى علامة الفروسية والنبل والثروة المادية والمعنوية، وهى اسم جنس لا يتمثل فى جواد ولا فرس محددة ينحصر فيهما، بل يشمل فى العالم الخارجى كل ما يطلق عليه خيل، وهى مناط اعتزاز العربى بعرقِهِ وخيلائه بذاته، وربما كانت ترتبط من الوجهه الإيتمولوجية أيضاً ببواعث القوة التى تتجاوز المادة لتعبر عن قدرات الإنسان فى التصور والتخيل، فلابد أن تكون ثمة قرابة فى قاع اللغة بين الخيل والخيال، تمر عبر انعكاس الظل السريع على الأرض حتى تصل إلى درجة التجريد عندما يغمض الإنسان عينيه ويرى الخيال ببصيرته. وخيل المتنبى على وجه الخصوص تملك طاقة مثيرة للخيال العربى العريق] وإذا تأملنا نحن ما طرحه الناقد فسوف نجد أنه أحاط الكلمة بسور من المعالجات فى مناح شتى فيبدأ بنكهة الكلمة العربية، ثم الإشارة إليها فى حديث الرسول [صلعم] ثم يدخل إلى الكلمة من باب النحو العربى ثم يتكلم عن مضمون الكلمة المباشر ثم يتأمل مادة الكلمة وقرابة هذه المادة بمادة كلمة الخيال وما بين الكلمتين من وشائج مبهرة ومقنعة فى الوقت نفسه ثم يختتم هذا الاستعراض لما يمكن أن تقدمه دلاله الكلمة بالتحدث عن خصوصيتها فى شعر المتنبى بالتحديد. وهكذا نتعرف على الزوايا المختلفة التى اخترق بها الناقد محيط الكلمة فأثراها وأضاف لنا الكثير مما يعيننا على تفهمها أولاً ثم تفهم دورها الذى ستقوم به دلالتها فى مسار البيت كله .

وفى جزء من تحليل الناقد لكلمة [البيداء] يقول : [هى مهد الفصاحة وموطن اللغة البكر ومقر الشاعرية، وشهيرة هى تقاليد أهل الحواضر فى دفع أولادهم ليرضعوا لغة البيداء فى صباهم حتى تشب على النقاء المثالى، والجمال الفطرى البسيط، وتبرأ من تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ . إنها المكان الذى ينفى الزمان ويبطل فاعليته] ، ويشير الناقد هنا إلى المضمون الواسع لكلمة بيداء فهى الفضاء

الشامل الذى يحتوى خياة البدوى بل العربى منذ ولادته حتى يتمكن البشر من صنع مغامرة حياتهم التى هى بمثابة دراما يخلقونها خلقاً فى قلب هذا الجمود الصامت.

(ب)

وفى مستوى آخر يعالج الناقد العلاقة بين كلمتين وإذا كانت كل كلمة قد تعددت دلالالتها فسيكون من الطبيعى أن مجال العلاقة بين دلالات الكلمتين سيكون متسعاً إلى ما لانهاية وقابلاً للتوليد بلا توقف وهنا يجهد الناقد ذهنه ليخرج بنا إلى تصورات شديدة الأهمية يظل يواصل تتبع تولدها لآخر ما يمكن أن تصل إليه .

يتأمل الناقد الكلمة الأولى [الخيل] والكلمة الثانية [البيداء] معاً فيقول : [اختار الشاعر كلمته الأولى ووضعها بإيجاز وتركنا نسهر عليها ثم وضع إزاءها كلمته الثانية : الليل، وحشا فى جوفها عنصراً آخر من هذا الكون الذى يجسده، ومع أن اتساق البنية الصرفية والتقفية الداخلية هما أبرز ما يلفت الانتباه للوهلة الأولى فى الجمع بين الليل والخيل، إلا أننالا نلبث أن نستشعر أن ثمة شيئاً عميقاً يربط بينهما غير هذاالنسيج الصوتى القريب، فالخيل هى ظاهر الوجود العربى ومناط حركته، والليل هو باطن هذا الوجود وسر سكونه . ثم ألا يحمل التشاكل الواضح بين الخيل والليل تشاكلاً آخر خفياً يثير عالم الحب المستور فى حياة الإنسان العربى، لا عن إهمال، بل عن فرط أهمية وحفاوة ؟ هل لنا أن نتصور الليل كناية عن المرأة، تحجب ما لا ينبغى أن يذكر، وتقع فى تلك المنطقة المبهمة التى يحدس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح ؟ وعندئذ يبرز رابط التشاكل الدلالى فى الركوب بين الخيل والليل] . لقد لمح الناقد للوهلة الأولى اتساق البنية الصرفية والصوت الناتج عن التقفية الداخلية بين الكلمتين وعلى الرغم من أهمية الاقتناص إلا أن ذلك لم يشبع الناقد لأن هذا الاكتشاف الصرفى كان مجرد بداية للاجتهاد النقدى الذى تعرض لمعنى أثير لدى البنيوية وهو كشف التفاعل بين الثنائيات الضدية وقد كشف الناقد تفاعلاً جوهرياً بين أعمق معنيين متضادين فى حياة الإنسان العربى، بين ظاهر وجوده وباطنه ثم تولدت على الفور دلالة وثيقة الصلة بين هذين المعنين فى عالم الحب، وربط الناقد بذلك بين الكلمتين صوتياً ودلالياً بصورة تؤكد قدرة المنهج البنيوى البارعة فى استثمار كل علاقة ممكنة توحى بها المعطيات المختلفة إيماناً بالوحدة الكلية الكامنة فى أشياء الوجود .

(ج)

وفى مستوى ثالث يبدأ الشاعر رحلته الواسعة ليجول بين المفردات جميعها ويتأمل العلاقات التى بدأت تتفتح بينها، فيشير فى البداية مثلاً إلى دخول كلمة [البيداء] لتضاف للكلمتين السابقتين لها [الخيل والليل] فيقول : [وتأتى البيداء لتضع المكان المفتوح إلى جوار الزمان المغلق، فهى تتحرر من النمط الصوتى الماثل فى الثنائية السابقة، وتقدم عنصراً ثالثاً مركزياً فى أسطورة الإنسان العربى، يفسح للخيل ميدان حركتها، ويضع للمرأة - أو الليل - إطاره الجمالى المحبب، وشهيرة هى أبيات المتنبى فى حسن البداوة غير المجلوب بالتَّطرية والصناعة، وافتتانه بالفطرة والطبيعة . البيداء إذن تقدم الفضاء الغنائى المثالى الذى تمرح فيه الخيل وترعى الظباء الأوانس. البيداء هى التى تطويها الخيل وتسكنها الحسان، ويغمرها الليل دون أن تقلقه المصابيح المرتعشة فى شوارع الحواضر. غير أن كلمة البيداء الممدودة المفتوحة لها وظيفة أخرى فى السياق الشعرى، فهى الثالثة من العناصر المعدودة ولابد أن تكون أطول منها فى المقاس الصوتى، هكذا تقتضى تقنية النسيج الشعرى، وهى بذلك تتيح الفرصة للمنشد أن يمدّ صوته ويضم العالم فى كفيه حتى يصل إلى أطرافه] وهكذا يواصل الناقد أسلوبه الذى يتردد فى رصد العلاقات بين المضمون من جهة والصوت من جهة أخرى ويضيف بشجاعة ما ينطبع فى ذهنه مباشرة مما يجده قادراً على طرح التصور الأدق حول الرؤية التى يطرحها.

ويواصل الناقد مقاربته التحليلية الدقيقة فيتحدث عن السيف والرمح اللذين يتوحدان كأداتين حربيتين ويتناقضان فى الوقت نفسه فأحدهما يعمل عن طريق الإمساك والآخر عن طريق القذف وهما يقيمان تناظراً دلالياً مع الخيل فى مطلع البيت ويستجيبان لما فيهما من خيلاء وحس عنيف قتالى يميز الإنسان العربى. ثم يتحدث الناقد عن الثنائية الأخيرة التى تمثل مفاجأة مدهشة لأنها مختلفة عن مناخ الاعتراك السابق وذكر الحرب والقتال وهى [القرطاس والقلم] عالم الكتابة والشعر أى عالم الكلمة، حيث يعبر الشاعر عنه من خلال زوج من الكلمات المتعايشة فى أسرة الشعر.

(د)

ثم تنتقل مع الناقد إلى المستوى الرابع والذى يصل فيه إلى مرحلة طرح الأحكام الكلية المتعلقة بالدلالة العامة للبيت الشعرى الذى يدرسه، فيصف أولاً

البنية الشعرية العامة لهذا البيت بأنها نموذجية، لأن هذا البيت يحقق الشرط الأساسى للنص وهو التحديد وتراتب العناصر والاكتمال الدلالى التام، فلسنا بحاجة لما قبله وما بعده، وإن ما يكمن فيه لهى عناصر محددة قد تم تنظيمها حول بؤرة مركزية حتى غدت بنية متماسكة قوية تمثل فلسفة الشعر القديم، فيما سمى بوحدة البيت الشعرى. ثم يصف الناقد العلاقة بين شطرى البيت فيصف الشطر الثانى بأنه يعيد نثر مفردات العالم الدلالى ذاته الذى قدمه الشطر الأول بعد أن اختار له هذه المرة عناصر أكثر تحديداً واقل إبهاماً، ويقوم بمزيد من تبئير الرؤية المنداحة فى الشطر الأول، فعالم الخيل الموحى بجوانب كثيرة أخذ يتحدد فى الحرب وأدواتها . المباشرة : السيف والرمح، ثم يقيم الناقد هذا التشاكل الضدى بين أسرة الحرب ثم أسرة الشعر فيرى أن القرطاس يقابل صفحة السيف، والقلم يحكى سن الرمح، ويواصل الناقد ملاحظاته الدقيقة المثيرة فيقول أن كلاهما أداة مكملة للأخرى لصنع فعلين متضادين فالقتل نفى للآخر، والشعر تواصل حميم واحتضان للآخر، ثم يبدأ الناقد فى البحث عن تناسب عميق يكمن تحت هذه البنية السطحية المتفاوتة حيث لا سبيل إلى ذلك إلا بردّ الشعر إلى الحرب [فهو لا يقوم على الوصال المتكافئ، ولا يعتمد على الاستثمار الجمالى للتقارب الأليف، بل يعتمد على الإعجاز والإبهار والاستلاب . الشعر هكذا أداة للسيطرة بحيث تصبح الكلمة نافذة فى العظم مثل السيف وقاتلة لإرادة الآخرين، لا سبيل إلى أن يمارس متلقى الشعر - فى وعى المتنبى – حريته فى القبول والرفض، أو حقه فى الاختلاف، ليس له هذا الحق أصلاً أمام جبروت سلطة الكلمة] ويواصل الناقد توليد الدلالات الممكنة من خلال هذا التفاعل اللغوى الغنى، فيصل إلى معنى مختبئ يستخلصه بشكل مدهش يوضح قدرة منهج الناقد على الوصول إلى ما وراء المعانى المباشرة أو الدلالات المباشرة للتركيب اللغوى : فالشعر يقابل الليل، والحرب تقابل الخيل وهذا يصل بالناقد إلى النتيجة التالية : لم يكن ليل صاحبنا إذن ليل العاشق المحب المحبوب، وإنما هو ليل من يسعى لاقتناص القوافى ونصب شراك الكلمات القاتلة، وفى دعابة نقدية تحسم موقف الشاعر يقول : [لقد أحسنا به الظن عندما حسبنا أنه قد يلمح بالليل إلى المرأة، إنها فى الواقع مستبعدة من مملكته البدوية، إنها مملوكة له، وليست طرفاً محاوراً يدخل معه فى علاقة الند للند عن طريق التواصل المتكافئ الجميل].

(٣)

تتميز البنيوية فى دقتها، واجراءاتها بأنها تحصر المادة المدروسة بشكل يوحى بإحكام الناقد قبضته على موضوع دراسته، فقد حصر سبعة فواعل لفعل

واحد يشبع إحساس الشاعر بنفسه، وقسم الناقد الشطرين إلى مجموعة من الدلالات الخاصة بكل كلمة ثم حصر الثنائيات الضدية المتفاعلة وصعد بنا فى النهاية إلى تصور كلى عن البيت وألمح فى الوقت نفسه إلى أن هذا التصور إنما يقع فى منطقة احتمالية ليفتح المجال لكل الاجتهادات الممكنة، وهذه أيضاً من سمات البنيوية المهمة، أنها ليست سوى منهج تجريبى يكشف عن الجدل بين أشياء الوجود . لقد أثبت الناقد أن وجود الفعل - الذى يدل على الفاعلية والحركة - فى قلب الجملة الشعرية لهو دليل على مركزيته ليفيض من حيويته على البيت كله وأثبت كماً من المعانى المتجادلة التى توازى جدل الحياة نفسها.

ومن المهم أن نشير إلى أن الرؤية الجدلية التى عالج بها الناقد بيت المتنبى لا تتوقف على الممارسة النقدية التى تم تطبيقها على البيت الشعرى وحسب، بل إن هذا البيت الشعرى سيكون منطلقاً لفهم تجربة الشاعر كلها، تلك التجربة المميزة لتى تجسد صوتاً جماعياً [يعبر عن الضمير القومى والنموذج المثالى للإنسان العربى].

لقد كان بيت المتنبى هو البؤرة الأولى التى تظل تتفتت وتمتد دلالاتها إلى ما لانهاية، بل لقد انتقل الناقد من تجربة المتنبى إلى تجربة شعراء آخرين مثل طرفة بن العبد وأبى نواس وأبى تمام، وظل التوسع يزداد حتى وصل بنا الناقد إلى مناقشة الشعر العربى برمته وقد عد المتنبى شاعر العربية الأول على مر العصور وليس عبثاً [أن تختزن الذاكرة الجماعية له من الأبيات أضعاف ما تحتفظ لغيره، فهو الذى استطاع فيما يبدو أن يستثمر الخواص الأنثروبولوجيه للإنسان العربى، ويبلور عالمه المثالى فى أقمار صغيرة أطلقها فى سماء اللغة فاحتلت مدارها فى الآفاق المرئية. ومع أن هذا الإنسان يجور عليه التاريخ ويجور عليه الزمن غالباً، وقد سكن البادية والحضر، وانتقل عبر المراحل المختلفة من إقطاعية ورأسمالية، وما زال يعيشها فى آن واحد، إلا أن القرار العميق لوعيه حتى الآن يظل متفلتاً من قبضتة الزمن، فلا يحلو له إلا أن يسكن الأسطورة، ويصدق حرفية الرمز، ويبيع الدنيا بأكملها من أجل كلمة حلوة تأسره فيعبدها، وهو الذى أنتجها].

بل إن الناقد فى رحلة توسعه اللانهائية تلك يعطينا درساً آخر من دروس الفن فقد أثبت من خلال عمله أن الفن لا يكمن فى شكل مستقل عن المضمون، أو حتى يقلل من قوة هذا المضمون، بل إن الحياة الواقعية والصراعات الاجتماعية

لها دور بارز فى بلورة المعطيات الفنية ذاتها على الرغم من أنه لا يصح أن نحكم على قيمة النص الأدبى من خلال مضمونه فقط، فالشاعر لم ينسخ الواقع حرفياً، ولم يلقننا حقائق بل أبدع أشياء تؤلف عالماً جمالياً واسعاً يدور حول رؤية الشاعر للعالم، مثل الفلك.

(٤)

تجرنا السطور الأخيرة السابقة إلى التقاطع الذى أجراه الناقد مع البعد الاجتماعى لرؤية الشاعر، وهنا تنداح التجربة فى رحله اتساعها فى منطقة يغذيها علم الاجتماع بشكل مباشر. وعلى الرغم من أن الناقد لم يتوقف عند مقولات ابن خلدون الشهيرة فى التحليل والتعليل، إلا أنه أشار بوضوح إلى تجسيد النموذج المثالى للإنسان العربى فى تجربة المتبنى، وأشار أيضاً إلى استمرار العنصر البدوى الذى يعبر عن وجدان الإنسان العربى فى تجربة الشاعر.

كان المتنبى على الرغم من انتمائه إلى مرحلة حدث فيها هذا التحول الاجتماعى والاقتصادى والحضارى الكبير، وبعد أن نشأت وتبلورت الدولة العربية المركزية، كان يرنو إلى الماضى، إلى واقع بدوى صاف فى العصور العربية الأولى حيث مجموعة القيم الأصيلة التى عاشها الأجداد منذ العصر الجاهلى.

لقد وصف ابن خلدون الحياة الاجتماعية المستقرة بعد هذه التغيرات الأساسية فى تركيب الواقع الاجتماعى العربى من خلال مفهوم "العمران" الذى يعنى عملاً جماعياً حقيقياً مشروطاً بالاحتياجات المادية وجميع الظواهر الباقية لحياة المجتمع فى الملك والكسب والعلوم والصنائع أى مختلف أحوال المجتمع الجديد. وناقش ابن خلدون الفروق بين مجتمع البداوة والمجتمع المتحضر وتحدث عن الصراع بين البدو والفلاحين بعدّه عاملاً أساسياً فى تطور المدينة وتكوين المجتمع المستقر.

وقد كشف الناقد الحجاب ومن داخل المعالجة الشعرية ذاتها، كشف عن هذه البداوة المتأصلة فى روح المتنبى على الرغم من نشأته وحياته فى المرحلة المستقرة فى الحضارة العربية. فما أن وصل الناقد إلى الشطر الثانى من البيت والذى يبدأ بالسيف والرمح حتى أوضح هذا الحس العدائى لسلاحين يصيبان الآخر المضاد من بنى البشر فتبرز خاصية بدوية عنيفة، و [هنا تتجلى أسطورة الشجاعة

العربية فى وجهها السلبى المدمر، فهى ليست تلك الشجاعة التى تملكها النفس العظيمة فى مجاهدتها لأهوائها وصراعها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجلية فى الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هى الشجاعة التى تتجسد فى السيف وتحتكم إليه، فتحكم على الآخر بالموت. إن المدى الحيوى للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل ولا يرى فى هذا الغير سوى عائق لحريته وامتداده ووجوده ذاته].

(٥)

ويتطرق الناقد أيضاً إلى علم النفس الأدبى ليستفيد من إجراءاته التى تلقى الضوء على دقائق العمليات النفسية إلى تسهم فى الخلق الفنى، وتوضح قدرة المبدع على الإلمام الذاتى بما يدور حوله من مشكلات تنطوى عليها مواقف الحياة المختلفة، وتوضح أيضاً طلاقة المبدع الفكرية التى تمكنه من انتاج أفكار عديدة متابينة فى اللحظة نفسها، وما يسمى بمرونة الشاعر وقدرته على إحداث تغييرات مقنعة، وما يعرف من قدرته على تقويم انجازه داخل الخريطة الشعرية كلها من خلال خبراته وثقافته الخاصة . ويكشف هذا المجال أيضاً عن ميول الذات وموقفها من الكون وطبيعة رؤية الشاعر التى تجعل من الذات مركزاً لما يدور حولها.

يتحدث الناقد عن طبيعة السلوك العربى نفسياً مما جسده المتنبى، فالعربى يضع حجاب الليل على وجه المرأة، فيترك لكل قارئ أن يغنى ليله وليلاه . ويقارن الناقد بين التركيب النفسى لكل من أهل الحواضر وأهل البيداء فيرى فى الأولين تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ ويرى فى الآخرين النقاء المثالى والجمال الفطرى البسيط . ويضع الناقد جل اهتمامه فى تأكيد مركزية [الأنا] فى هذا البيت : [فأنا الشاعر هى المركز والعناصر من حولها محيط يدور على هامشها ويكتسب طرفاً من دوامها وخلودها]. ثم يناقش الناقد مبدأ اللذة، لذة النص كما عند بارت فيشير إلى أنه إذا كانت الجملة الشعرية الأولى تمثل كياناً وكوناً أنثروبولوجياً مختوماً بياء المتكلم فإنه يرى فيها كل مردود للبيت ذاته، ويلتذ بتحويل اشاراتها إلى نفسه، ويعود الناقد للذة مرة أخرى عندما يناقش تلقينا لشعر المتنبى فنحن ["لم نركب جواداً للذة" طيلة حياتنا، ولا نتصور أن نمسك بسيف او نهجر مدننا وحواضرنا كى ننطلق فى البوادى مشتتين] ويواصل الناقد تتبع نفسياتنا

فى العصر الحديث فإن ما نكتبه نقدمه بأدب وضراعة للمتلقين ليقبلوا أو يرفضوا، وكلما وقفنا من هذه الرؤى الماثلة فى الضمير النقدى موقفاً نقدياً فى إطار من الحرية للجميع [كنا أشد حفاوة بمن يحاورنا ويختلف معنا ويمارس حقه الإنسانى والجمالى فى طرح هذه القراءة، ليعود فينشد بلذة بالغة بيت المتنبى الآسر].

كما ناقش الناقد خاصية نفسيه دقيقة عبر عنها المتنبى وجسدها هى خاصية العنف البدوى، والعدوانية التى تعكس فلسفة العربى الذى يصنع قدره بسيفه ولا معنى لحياته دون الشجاعة التى يحقق من خلالها معنى وجوده وارتباطه بالمطلقات المعتقدية التى يؤمن بها فى الفروسية والحب والكرم والتفرد : [تبرز برأسها خاصية بدوية عنيفة، هى التفرد والعدوانية، الأنا هى محور الكون وقد تتآلف مع عناصره باستثناء الآخر الذى يحصر وجودها ويقاوم امتدادها فتعلن الحرب عليه، هنا تتجلى أسطورة الشجاعة العربية فى وجهها السلبى المدمر. فهى ليست تلك الشجاعة التى تملكها النفس العظيمة فى مجاهدتها لأهوائها وصراعها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجلية فى الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هى الشجاعة التى تتجسد فى السيف وتحتكم إليه فتحكم على الآخر بالموت.

إن المدى الحيوى للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل لا يرى فى هذا الغير سوى عائق لحريته ومتداده ووجوده ذاته].

(٦)

ويتطرق الناقد أيضاً لموضوع الصوت فى النص الشعرى إيماناً منه وانطلاقاً من رؤيته الأدبية بأن دراسة النص الأدبى تتطلب فى توسعها المطرد معالجة كل المستويات الدلالية والموضوعية للغة مروراً بالمستوى الصوتى. فالأصوات هى المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، والصوت المنطوق هو أصغر الوحدات اللغوية فى النص الشعرى وهو يمثل المادة الخام للكلام الإنسانى من ناحية، والمادة الخام لتراكيب النص الشعرى اللغوية من ناحية أخرى.

لقد اعتنى علم اللغة الاجتماعى الإثنوميثودولوجى بالتفاعلية الرمزية اللغوية من خلال اقتران الذات الفاعلة بعالم الرموز، وعن طريق الصوت الدال يمكن كشف الكثير من العلاقات الفاعلة فى النص. كما تعد المؤثرات الصوتية جزءاً من اهتمام السيميولوجيين لأنها تمثل إحدى التشكيلات النصية المهمة، وهى التى يمكن أن يتتبعها الناقد فى تماثل الوحدات الصوتية أو تنوعها بين الجهر والهمس والقوة

والنعومة، والتكرار والرنين وهذا كله يساهم فى تشكيل المعنى الدلالى الذى تطرحه لغة النص الشعرى، وقد التقط الناقد ملمحاً صوتياً رهيفاً ولكنه بارع الدلالة فالكلمة الثالثة فى البيت وهى [البيداء] الممدودة المفتوحة تختلف عن الكلمتين السابقتين [الخيل والليل] المتشاكلتين نغمياً وقد جاءت أطول من الكلمتين فى المقاس الصوتى لتلبى ضرورة تقتضيها تقنية النسيج الشعرى فهى تتيح فرصة للمنشد أن يمد صوته بعد المساحتين الصوتيتين القصيرتين السابقتين وهذا أيضاً يمنح الدلالة معنى آخر هو الايحاء بامتداد البيداء هذا الامتداد اللانهائى لتكون مسرحاً يضم الدلالتين السابقتين الخيل والليل فالصحراء هى الحضن الواسع لمرح الخيل ونشاطها وقوتها، ولحزن الليل وأشجانه وعواطفه . وقد سبغت هذه الملاحظة أفكاراً أخرى تتعلق بالصوت أيضاً عندما يشير إلى اتساق البنية الصرفية بين الخيل والليل بما يشبه تقفية داخلية ملفتة ناتجة عن [هذا النسيج الصوتى القريب].

(٦)

لقد طبق الناقد منهجه البنيوى بشكل موضوعى مفيد لأنه لم ينس للحظة واحدة خصوصية المادة التى يدرسها وخصوصية انتمائها للتراث العربى فى العصر العباسى، والعمل النقدى الكبير هو الأقرب والأصدق تصويراً للنص التراثى الذى يعالجه، والأكثر مراعاة لسياقه التاريخى لأن كل عمل أدبى هو بنية حيه ذات وحدة فنية تنشأ عن تفاعل حى متناسق بين ظواهر عديدة تاريخية واجتماعية وثقافية فى الوقت نفسه.

وقد اقترب الناقد من عروبية المتنبى إلى أقصى مدى فهو [الصوت الشعرى الذى انتصر للبيداء وكرّس اسطورتها وهذب سخرية أبى نواس من بدائيتها وسذاجتها، فحصر تأثيره فى الذوق العربى، ورده إلى حلاوة التغنى بالطبيعة وعناصرها الفاتنة] لقد عد الناقد البداوة كما لو كانت هى كلمة السر فى عالم المتنبى المتناقض المشبع بشهوة السلطة ومجد الكلمة، وربط الناقد بين المتنبى وشعراء مرحلته الذين سبقوه واستفادته من شيخه أبى تمام حتى وإن خرج على منطقه الفكرى والجمالى، فقد أخذ المتنبى بتوالى الأشياء فى بيته من توالى الأشياء بالأسلوب نفسه عند أبى تمام.

البِيدُ والعِيسُ والليل التَّمام معا ** ثلاثةٌ أبداً يُقْرَنَّ فى قَرَنِ

ويشير الناقد بحساسيته المرهفة إلى خصوصية المتنبى وخصوصية نفسيته فهو قد استبعد العيس لأن حديث الإبل ليس بالحديث المحبب إليه كفارس فهو يضع الخيل السباقة وآلات الحرب مكانها ثم يقيم الخيمة على عموده الشخصى وعلى توجهه كشاعر رائد فى تاريخنا القديم كله.

لقد حصر الناقد أكبر قدر ممكن من الدلالات التى يمكن أن ينطق بها هذا البيت الشعرى من خلال حركة ترددية نشطة بين الدلالة الكلية والدلالات الجزئية سواء فيما يمكن أن توحى به معانى الكلمات نفسها أو فيما يمكن أن يستولده الناقد أو يستنتجه من ورائها فقد جعل الليل على سبيل المثال كناية عن المرأة، لأنها تحجب ما لا ينبغى أن يذكر، وتقع فى تلك المنطقة المبهمة التى يحدس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح. كما يعمد الناقد أن يربط بين انتاج الشاعر من جهة والذاكرة الشعرية العربية من جهة أخرى فيتطرق إلى معانى طرفة بين العبد وهو يعدد ملذاته فى الحياة ويحصرها فى ثلاث : الخيل والمرأة والخمر وهكذا. ويمكن أن نضع أيدينا على خصيصة مهمة من خصائص رؤية ناقدنا ولعلها تكون أهمها وهى تجسد ميزة المقارنات النقدية المعاصرة ألا وهى عدم التورط فى محددات مطلقة نهائية فالكاتب يعدد الاحتمالات باستمرار بشكل واضح حتى يعطى أوسع مساحة للتدليل وللتبرير، محترماً عقلية قارئه وراحلاً معه معه إلى أبعد مدى ممكن فى الأفق الدلالى فتَرِد عند الناقد باستمرار جمل من مثل : [فإذا لم نشعر بالارتياح تجاه هذا الاحتمال – فلدينا بديل آخر] أو [هل لنا أن نتصور] [الخيط الذى أريد أن أمسك بطرفه الآن هو] وهكذا. بحيث يبتعد الناقد عن الأفكار المكتملة المغلقه، ونحس بهذا الجانب التجريبى الذى يختبر الشئ أكثر مما يقاربه مقاربة يقينية صارمة، إنه يسأل الشئ ولاينتهى منه، يوقظ الدلالة ويتركها فى حالة اليقظة والإشعاع.

ومن المهم جداً أن نشير إلى أن قراءة الناقد لهذا البيت ستثير فينا – كما سبقت الاشارة – شهوة دراسة التراث الشعرى وتذكرنا بضرورة خلق نظرية منهجية تطرح إطاراً عملياً لمعالجة التراث لكى نتخلص من تشوهات المناهج المؤدلجه التى ابتسرت التراث أو عممته أو ضيقت حدوده من أجل الحصول على مكاسب ضيقة محدودة الأفق، ولكى نتجاوز أيضاً المناهج النقدية الأكاديمية التقليدية غير القادرة على التطور والاتساع فتكون النتيجة هى التكرار والفشل فى فهم التراث فهماً واعياً خلاقاً. نحتاج إلى نظرية تتجاوز الأساليب النقدية الغربية فلا تكتفى بها بشكل مطلق بل تضيف إليها إضافة نابعة من خصوصية موقعنا على خريطة الثقافة العالمية.

مصادر ومراجع

ابراهيم عبدالرحمن محمد — (١) من أصول الشعر العربى القديم–مجلة فصول – المجلد الرابع – العدد الثانى – يناير – القاهرة ١٩٨٤.

أنور المرتجى — (٢) سيميائية النص الأدبى – دار افريقيا الشرق – الرباط ١٩٨٧.

جابر عصفور — (٣) النموذج الأصلى للشاعر فى تراثنا – مجلة العربى – ابريل – الكويت ١٩٩٤.

حسين مروّة — (٤) قضايا أدبية – دار الفكر – القاهرة ١٩٥٦.

حكمت العرابى — (٥) النظريات المعاصرة فى علم الاجتماع جامعة الملك سعود – الرياض ١٩٩١.

حمادى صمود — (٦) الشعر وصفة الشعر فى التراث – مجلة فصول – المجلد السادس – العدد الأول اكتوبر – القاهرة ١٩٨٥.

روبير اسكاربيت — (٧) سوسيولوجيا الأدب – ترجمة آمال انطوان عرمونى – منشورات عويدات – بيروت ١٩٨٣.

سفيتلانا باتسييفا — (٨) (العمران البشرى فى مقدمة ابن خلدون – ترجمة رضوان ابراهيم – الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس ١٩٧٨.

صلاح فضل — (٩) أشكال التخيل – شركة لونجمان – القاهرة ١٩٩٦.

(١٠) نظرية البنائية فى النقد الأدبى – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ١٩٧٨.

طيب تيزينى — (١١) من التراث إلى الثورة – دار دمشق ودار الجبل – دمشق ١٩٧٩.

كمال أبوديب — (١٢) جدلية الخفاء والتجلى – دار العلم للملايين – بيروت ١٩٧٩.

لوسيان جولدمان وآخرون	(١٣) البنيوية التكوينيه والنقد الأدبى – ترجمة محمد سبيلا وآخرين – مؤسسة الابحاث العربية – بيروت ١٩٨٤.
لوى التوسير	(١٤) البنية ذات الهيمنة : التناقض والتنافر – ترجمة فريال جبورى غزول – مجلة فصول – المجلد الخامس – العدد الثالث – ابريل – القاهرة ١٩٨٥.
مجدى أحمد توفيق	(١٥) مدخل إلى علم القراءة الأدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية (٣٤) – القاهرة ١٩٩٤.
مراد عبدالرحمن مبروك	(١٦) من الصوت إلى النص – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية (٥٠) القاهرة ١٩٩٦.
مصطفى سويف	(١٧) دراسات نفسية فى الفن – مطبوعات القاهرة – القاهرة ١٩٨٣.
عبدالمنعم تليمة	(١٨) مداخل إلى علم الجمال الأدبى – دار الثقافة الجديدة – القاهرة ١٩٧٨ .



الفصل الثاني

تأملات فى الدرس البنيوى للموشحة

تأملات فى الدرس البنيوى للموشحة

قراءة فى دراسة : [طراز التوشيح بين الانحراف والتناص][*]

يضع الناقد يده على أول نموذج يتحقق فيه اختلاف القالب الشعرى العربى الصارم مقترباً من العامية والنثر، طارحاً دلالة جديدة فى كافة المستويات الاجتماعية والفكرية والجمالية . يتأمل الناقد الموشحة، ويتأمل معنى الانحراف اللغوى من خلال ملمحين أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية والشعرية، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية، ولأبنية الوعى الاجتماعى فى واقع يتجسد فيه ذلك الاحتكاك الحضارى المباشر بين العرب والغرب .

يرى صلاح فضل أن أول من ابتدع الموشحات هو مقدم بن معافر الفريرى فى منتصف القرن الثالث الهجرى، وقد عبرت الموشحات عن حالة من النضج والتطور يبرر حالة الانتقال إلى رؤى أدبية وفنية جديدة .

يقول ابن خلدون فى المقدمة : [وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح] والمهم فى هذه الإشارة كلمة [استحدث] باعتبار أن الفن الجديد مبتدعٌ تطلبته ضرورات تطور الواقع الاجتماعى بشكل عام .

لقد اتضح التجديد من خلال اختلاف المستوى اللغوى وكسر النمط الأخلاقى، وطرح تعدد الأصوات داخل الموشحة. ويشير الناقد أيضاً إلى قضية أخرى فى غاية الأهمية تؤكد معنى التجديد وهى : "وهم النثرية" الذى نستشعره بإزاء الفن الجديد لأن الناثر ينشئ التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية لكى يعمق لغته ورؤيته بشكل عام. إن وهم النثرية ليصدر عن تعدد المستويات اللغوية فى الموشحة، وعن الطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه كما حدد الناقد، مستشهداً ببعض الآراء القديمة لنَقَدَةِ الموشحات، ومنها حديث ابن سناء الملك الذى قال : [إنها نظم يشهد العين أنها

[*] الدراسة منشورة فى كتاب شفرات النص .

نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارئ كأنها نثر ، فإذا ما تلقاها وتذوقها أدرك شعريتها].

(١)

يرصد الناقد جمال الأندلس، جمال مدنها ومناخها وفنون المعمار فيها، ثم يتحدث عن أخلاق أهل الأندلس واصفاً درجة التحضر والرقىّ الذى وصل إليه المجتمع لكى يعرفنا بالمناخ الطبيعى الذى يمكن أن تولد فيه ظاهرة فنية جديدة هى ظاهرة الموشحات فمن الطبيعى فى هذه المدينة المتحضرة بخواصها المادية والمعنوية، وبنسقها الطبيعى، ونزقها الأخلاقى أن تولد الموشحة، ولهذا يشير الناقد إلى [التجريد الموقعى] كما يقول أصحاب النظرية الحديثة التى تربط بين البيولوجيا واللغة على أساسى التشكيل الهندسى.

لقد نشأت الموشحة على يد عباده بن ماء السماء الذى قوّمها وصقلها لتصنع منحنى مهماً فى تاريخ الإبداع الأدبى العربى، سيظل يدفعه جمالياً ويعطيه الشحنة التى تنطلق به إلى مناطق لم تكن تستطيع القصيدة العربية التقليدية أن تصل إليها .

أول ما ينبهنا الناقد إليه هو علاقة الموشحة بالمكان الذى ولدت فيه، فهى ليست ظاهرة منبتة عن السياق الذى ساهم فى خلقها، ومن هنا فهو يؤكد أصالتها فى الغرب أكثر من الشرق الذى انتقلت إليه فى مصر والعراق بعد ذلك . كانت الموشحة إذن أكثر ارتباطاً بالغرب، أى بموطنها الذى نشأت فيه .

وفى بيان إحصائى أورده [الصغرى] فى [توشيح التوشيح] نجد أن عدد الوشاحين فى الأندلس يصل إلى اثنين وثلاثين وشاحاً يقابلهم عشرة وشاحين فى مصر وأربعة فى الشام . علاوة على أن وشاحى الشرق متأخرون زمنياً، ولم تكن الموشحة عندهم إلا تقليداً لهذا المذهب الفنى القادم من الغرب .

يلقى الناقد الضوء بقوة إذن على الجانب الاجتماعى شديد التأثير على نشأة الموشحة [إذ تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفاً ذا أبعاد اجتماعية].

إن التكوين المتعدد الأجناس للمجتمع هو الذى يزيد من فعاليات التطور الحضارى لأن المتطلبات المتباينة تصنع بتراكمها اجتماعاً لمعطيات متعددة ومتكاملة تصنع بقوة تكاملها شكل الحضارة، وقد كان المجتمع الأندلسى كما هو معروف مكوناً من عناصر شتى : ففيه أهل البلاد الأسبان الأصليون، وفيه الوافدون من بربر قادمين من شمال أفريقيا من العرب سواء من أتوا مع موسى بن نصير وعرفوا باسم "البلديين"، ومن جاءوا بعدهم وعرفوا باسم "الشاميين"، وغير هؤلاء جميعاً هناك المماليك السلافيون وغيرهم أيضاً. إلا أن الوحدة البشرية كانت أقوى مظهر للحياة لأن العنصر البشرى الذى يمثل أكثر سكان الأندلس كان العنصر العربى الممتزج بالعنصر الأسبانى، وقد عرف المجتمع الأندلسى استقراراً شديداً فى فترة الخلافة بعد أن تلاشى الارتباك منذ بداية الفتح بين عوامل التجميع والتفريق، وقد ظهرت طبقة اجتماعية هى طبقة المولدين من أبناء الأسبان الذين أسلموا وظهر التقدم الاجتماعى والحضارى الذى جسدته فنون البناء والمعمار وغرس الحدائق، وبخاصة فى العاصمة القرطبية فى عهد الخليفة الناصر الذى كان مولعاً بالبناء فى فترة كانت فيها بعض دول أوربا تعد النظافة رجساً من عمل الشيطان.

وقد نهضت الثقافة نهوضاً عظيماً حتى قيل أنه لشدة ولع "الحكم بن عبدالرحمن" بالكتب أرسل إلى "أبى الفرج الأصبهانى" ألف دينار ليرسل إليه نسخة من كتاب الأغانى، فأرسل إليه النسخة قبل أن يظهر الكتاب فى بغداد . ثم تأسست أول مدرسة للدراسات اللغوية بالأندلس، وظهرت مجموعة من أهم الكتب فى الفقه والعلم والفلسفة والطب والرياضيات، وظهرت بعد ذلك الروح القومية الأندلسية فى الحياة الثقافية، ونهضت الموسيقى نهوضاً عظيماً، وكان عبدالرحمن الداخل قد استقدم بعض النساء اللائى يعملن بالغناء والفن، وهن اللائى وضعن بذور الموسيقى العربية فى الأندلس قبل أن تأخذ صورتها الناضجة على يد واحد مثل زرياب على سبيل المثال.

لقد كان الاتجاه إلى الموشحات اتجاها شعبياً بالأندلس تجلى من خلال استخدام اللهجات العامية والأعجمية اللاتينية، واستخدام الأغنيات الشعبية للدرجة

التى يقول فيها ابن بسام فى حديثه عن مخترع الموشحات أنه [كان يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز ويصنع عليه الموشحة – الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام ق١م٢ ص١].

واستمر هنا الطابع المختلف الذى تولدت عنه فيما بعد الأزجال، وهى الشكل الشعرى الذى كان يكتب جميعه باللغة العامية الخالصة. وظل هذان الفنان قويين حتى أثرا جغرافياً على مناطق مجاورة مثلما حدث عند شعراء التروبادور فى جنوب فرنسا واللادوس والبالاتا فى إيطاليا فيما بعد.

لقد كان انكسار القالب الفنى للقصيدة العربية التقليدية يعبر عن انكسار النمط الثقافى، بل وعن انكسار النط الأخلاقى. وهناك دلالة واضحة فى استخدانم العامية والأعجمية فى ذلك اللعب الفنى المبتدع.

لقد دخلت الكوميديا إلى النص، ودخل الحس العبثى والانحلال للدرجة التى لايطيقها المنطق الأخلاقى – اليوم – عند بعض المحافظين والمتزمتين فقد دخلت إلى الموشحه المعانى الصريحة، كما دخلت ألفاظ النسوة والفتيات مما يرتبط بلوازمهن الشخصية للاستفاده من دلالة المفارقة مع أحاديث الرجال ولإدخال الخطاب النسوى وأحاديث الصبيان والسكارى وألفاظهم، بل حفلت الموشحات بألفاظ الطبقات الدنيا فى المجتمع من اللصوص وأهل المجون والعجم لتعبر عن ظاهرة شعبية واسعة، ولم تعد الموشحة تتورع عن استخدام الإشارات الحسية والتركيز على الجوانب الجسدية والجنسية مما لاقى رد فعل شديد دفع كل المهتمين بالتجديد إلى عدّها معبراً للوصول إلى روح جديدة مختلفة، وبدأت الموشحة تمثل موجة تجديد ذات بريق شديد دون شرط المعانى الانحلالية حتى أن كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء فى المشرق كتبوا الموشحة، ومنهم ابن سناء الملك وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم، يقول الكميت البطليوسى :

وفتـــــاة فتنـــــت بحســـــنها * وتثنيهــــــــــا

تشـــتكى طـــول جفـــاء خدنهـــا * حيـــن يؤذيهـــا

وتغنـــــى برقيـــــع لحنهــــــا * ومغانيهــــــــا

ذبـت واللـه أســـى نطلــق صيــاح * قــد كســر نهــدى

وعمـل لـى فــى شـفيفاتى جــراح * ونـــشر عقـــدى

ويقول ابن سهل فى خرجة إحدى موشحاته باللهجة العامية :

هذا الرقيــب مــا أسـواه بظـن * أشر لـو كـان الإنسـان مريـب

يـــا مـــو لتـــى قـــم نعلمــو * ذاك الـــذى ظـــن الرقيـــب

(٢)

وصنف ناقدنا الدكتـور صـلاح فضـل تكويـن الموشـحة، بعّدهـا هـذا الجنـس المهجن الذى يضرب بجذوره عميقاً فى ثقافات عديدة لكى يشبع الحاجات الإنسـانية والجمالية الجديدة، بعد أن انكسر القالب العمودى، وأخذت الموشحة شكلها الجديد : حيث تتكون فى معظم نماذجها من خمس فقرات وكل فقرة تسمى بيتاً، البيت الأول هو المطلع، يليـه "الغصـن"، ويتكـون مـن مجموعـة أشـطار ذات عـن قافيـة متحـدة ومختلفة عن قافية الأشطار التى تقابلها فى بيت ثان مـن أبيـات الموشـحة، ثـم يليـه "القفل" ويتكون غالباً من شـطرين تتحـد فيهمـا القافيـة علـى امتـداد الموشـحة كلهـا، ويسمى القفل الأخير بـ "الخرجة" .

أما موسيقى الموشحة فهى متنوعة تتميز بالحرية الشـديدة بشـرط أن يتمـاثل بحر الغصن مع الغصـن، وبحـر القفـل مـع القفـل . والتنـوع والتـوازى هـو قـانون الموشحة، والذى يعبر عنه اسم الموشــحة نفسـه، لأنـه مـأخوذ مـن الوشـاح : زينـة المرأة، وهو شريط يسير فيه مسـار مـن لؤلـؤ متنـوع الأشـكال يوازيـه مسـار مـن الجزهر متنوع الأشكال أيضاً.

لقد اختلف شكل الموشحة عن شكل القصيدة التقليديـة، ثـم بـدأ بعـد ذلـك فـى التحول إلى مزيد من التنوع فى أشكال عبرت عن بحث الشعراء الدءوب عن قدر كبير من الحرية باستمرار.

لقد أحس الأندلسيون بعدم قدرة القصيدة التقليدية على أحتواء متطلبات حاضرهم، واحتاجوا لهذا الشكل الفنى الجديد الذى يعطى فرصة للتنويع والإثراء. لقد أحسوا بالحاجة الشعرية للخروج عن النموذج التقليدى الصارم، فابتدعوا فناً يختلف عن سابقه على الرغم من استعارة بعض المكونات الموسيقية الأصلية.

لقد خرجت الموشحة عن نموذج القصيدة المشرقية التقليدية خروجاً بائناً، ويرى الدكتور صلاح أن إرجاع الموشحة إلى أنماط المسمطات والمخمسات الشرقية نوع من الخطأ الفادح، وعدم تفهم لشكبة العلاقات النصّية والتاريخية معاً، ويفرق بين الموشحة وقصيدة المجون فى الشعر العربى، من حيث أن قصيدة المجون كانت داخل النمط التقليدى من حيث القالب الشكلى والمعمارى، بينما تمثل الموشحة انشقاقاً على النظام السائد، ويحدد الناقد الفيصل بين النظامين الفنيين حيث: [يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى، مما يتطلب قدراً عالياً من بكارة اللغة، وجزالة اللفظ، وشرف المعنى، والتئام النسيج، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد، دون خلط أو تفاوت. وكلما أمعنت فى صبغتها البدوية الأصلية اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين فى جملتهم، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء. وتأتى الموشحة، لا لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب، بل لتكسرة وتتخذ مساراً مضاداً له، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية، إذ تجمع فى نسيجها بين ثلاثة خيوط، الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه، ثم تستقر تقاليد الموشحة، فيخصص الجزء الأخير منها وهو "الخرجة" للمستويات العامية والأعجمية]. ومن هنا يظل التفاوت اللغوى هو الفرق الأساسى بين القصيدة والموشحة وهو الذى كان يؤدى إلى ابراز جوانب الجمال والانطلاق فى التعبير.

إن هذا التفاوت بين المستويات اللغوية سوف يضعنا بإزاء فن تقدمى يزدريه المؤرخون فيحذفون نماذجه من كتبهم أو يتدخلون فيه لإضافة تصويباتهم اللغوية وملاحظاتهم، مع أن الشكل الأول للموشح، الشكل الشفوى الخالص، جمع بجرأة نادرة بين مستويات متعددة متباينة، بل إن بعضها يتضاد مع البعض الآخر بين الفصحى والعامية والأعجمية .

وإذا كان هذا التفاوت اللغوى يمثل الفارق الأساسى بين النصين، فهناك فارق آخر لا يقل فى أهميته ونصوعه، هو النظام الموسيقى الثرى المتنوع الذى اجتلبه الفن الجديد فالموشح [هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إيثار الإيقاع الخفيف الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً، ذلك أننا نقول حقاً أن الموشح معرب، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها أمران يجعلان العلاقة الإعرابية ضعيفة، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج] علاوة على هذا التنوع البنائى بين أجزاء الموشحة وتزاوج الأصوات المتباينة حتى تصل بنا كل هذا المعطيات معاً إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى الذى تصحبه نكهة شديدة الاختلاف، تنسجم مع خصوصية الحياة المرفهة التى نشأت فيها الموشحة.

(٣)

الموشحة من خلال هذا المنطق، ومن خلال هذه الخصوصية ثورة فنية لغوية وموسيقية هزت أعطاف تاريخنا الأدبى والشعرى، وإذا كان [ابن عبدربه] و [الرمادى] بعدّهما شاعرين كبيرين قد تحولا إلى فنون التوشيح ففى هذا دلالة شديدة الوضوح على مدى الحاجة إلى هذه الثورة الفنية العظيمة التى غيرت وجه الإبداع الشعرى وأعطته دفقة جمالية عميقة وواسعة التأثير.

وإذا كان ناقدنا قد وصف – بداية – قسمات هذه الثورة وطبيعتها اللغوية من خلال تعدد المستويات اللغوية ودخول العامية والأعجمية دون شرط إلى نص الموشحة فقد وصف ميزة هذه الثورة الفنية فى الموشحة موسيقياً عندما تحدث عن ثلاثة مبادئ كبرى :

الأول : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، وكم يخطئ هؤلاء الذين يريدون أن يمارسوا مقارنة دقيقة بين الموشحة والقصيدة، فيقصون زوائد الموشحات، ولايخضعونها للفحص والدرس، ويبتعدون بذلك عن الجوهر

الأساسى للموشحة، فى معناها وفى هدفها، لأن الموشحة تجسد نوعاً من أنواع الخروج على الأوزان الشعرية العربية التقليدية، كما إنها استفادت من الأعاريض المهملة غير المستعملة، وكل هذا سبب نفور بعض المثقفين التقليديين، فهذا [ابن بسام] على سبيل المثال لا الحصر لا يورد شيئاً من الموشحات فى موسوعته، ويضيف ناقدنا أنه على الرغم من اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت إلا إنها ترتكز إلى فكرة التنفيذ المتساوق المتوازى [فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه، فهى وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية – مثل الشعر الحر – إلا إنها تعمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة].

أما المبدأ الثانى من مبادئ هذه الثورة الموسيقية فهو الاعتماد على مزج البحور فى الموشحة نفسها مما يؤكد بشكل غير مباشر مظهراً آخر من مظاهر كسر الإطار العروضى الذى كان ينبغى أن ينكسر. وفى إطار هذه التقنية الفنية نرى كيف تتباين الأقفال للأوزان ويخالف بعضها بعضاً مما يتطلب مهارة فائقة فى إنشاء الموشحة، ويتطلب خبرة الأديب ومعرفته الواسعة وتمكنه من العروض العربى التقليدى.

ثم نصل إلى المبدأ الثالث وهو يتمثل فى ارتكاز الإيقاع إلى اللحن المصاحب، لا إلى الوزن العروضى فحسب، أى الارتكاز إلى التلحين. بل إن التلحين والتوقيع يقومان أحياناً بتجبير الكسور العروضية من خلال ملء الثغرات أو اختصار الزوائد، [فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به] بل هناك ما لا يحتمله التلحين دون إضافة أصوات مصاحبة قد تخلو من المعنى مثل [لا لا] لكى تدعم اللحن وتضبطه ومن هنا كانت الفرصة لإضافات وتنويعات لا نهاية لها.

(٤)

ويضرب الناقد أمثلة شديدة الأهمية لكيفيات الاستفادة من التيارات والمدارس الفكرية والنقدية المعاصرة عندما نطبقها فى أثناء دراسة الظواهر الأدبية الأصيلة فى تراثنا ومنها الموشحات، موضوع هذا البحث.

كما استخلص الكثير من نظريات الفولكلور والسيميولوجيا والتناص لدى باختين وسوسير وبيرس وجوليا كريستيفا وغيرهم. ويشير إلى جريماس فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا وحديثه عن باختين حيث يعده أول من استعمل مفهوم التناص ليثير اهتمام الغربيين بحيوة آرائه واجراءاته.

ويطبق صلاح فضل مفهوم التناص على ظاهرة الموشحات بشكل مثير يوسع فهمنا لطبيعة الموشحة وتركيبها الرؤيوى والتقنى :

فالموشحة، وبخاصة فى الخرجة تتجمع فيها خبرات شعرية عديدة بفعل التراكمات التاريخية التى يستثمرها الوشّاح فى إنتاج دلالته والتى جعلته يُتهم – بغير حق – بالسرقة ولو المستترة، وهى القضية التى استهوت عدداً من النقاد والبلاغيين الأقدمين مما شكل أزمة لم تحل إلا من خلال الآفاق التى فتحتها قضية التناص التى فسرت الكثير من القضايا المستغلقة.

ويتحدث الناقد عن تصور ابن سناء الملك الناضج بل ويصفه بأنه تصور فى التناص ذاته عندما يقول : [وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو :

علمونى كيف أسلو وإلا ∴ فاحجبو عن مقلتى الملاحا

فقال :

رب خصر دق منك فراقا
ويعقد السيف عليه نطاقا
فتشتكى ثقل ردف فضاقا

فلــــذا دق هــــواى رجـــــــلاً * إن مـــات هـــوى واســـتراحا

لسـت أشـــكو غـــير هجــر مواصـــل
مـذ منعـت القلـب عـن عـذل عـــاذل
وتغنيـــت لهــــم قــــــول قــــــايـل

علمونــــى كيــــف أســــلو وإلا * فاحجبوا عـن مقتلى الملاحـا

ويواصل الناقد طرح هذه المعانى التى توحى بفهم أولـى للتنـاص عنـد ابـن سناء الملك، الذى يتابع حديثه عن أن الظـاهرة لا تقتصـر علـى الخرجـة، ولكنهـا تتخلل بنية الموشح بكاملها بحيث تحمل النصوص فى طياتهـا عمليـات إعـادة بنـاء نماذج متضمنة بأشكال مختلفة، ومن خلال تحولات معينه.

ويلقى الناقد الضوء على أفكـار بـاختين المتعلقـة بالتنـاص والتـى يمكـن أن نطبقها على ظاهرة الموشحة . فالشاعر يمتلك لغته امتلاكاً تامــاً، فـى الوقـت نفسـه الذى تتحقق فيه التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبيـة بشـكل يعمـق النص ويثرى دلالاته دون أن ينتقص من نوعيته وتفرده.

ويتعرض الناقد لأفكـار "سوسـير" ممـا طرحـه عـن التنـاص فيمـا يسـمى بــ "الاستبدال" وهو يجسـد خاصيـة جوهريـة فـى توظيـف اللغـة الشـعرية، مـن خـلال امتصـاص العديد من النصـوص فـى الرسـالة الشـعرية، والتـى تقدم نفسـها كمحـال لمعنى مركزى، حيث يتم انتاج النص الشعرى من خلال حركة مركبـة مـن إثبـات ونفى نصـوص أخرى.

ويناقش صلاح فضل قضية مهمة هى : [البؤرة المزدوجة] التى تعد مـن أهـم نتائج قضايا التناص فى الدراسة النقدية الحديثة بشـكل عـام، علـى أسـاس أن ازدواج البؤر هو الذى يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبـة أو النصـوص السـابقة، كمـا يلفـت انتباهنا إلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب مــا يحققـه مـن معنى، بقوة كل مـا كتـب قبلـه مـن نصـوص، ولأن النصـوص الغائبـة هـى مكونـات لشفرة خاصة تساهم فى عملية إدراكنا للنص الذى نتعامل معـه. بحيـث يكـون وعينـا

بالنص الأدبى هو وعى مركب أو معقد يدخل فى تكوينه وعينا الأدبــى الشـامل الـذى تكون فى خلال معرفتنا بكل النصوص السابقة . وهذا التصور بـالطبع يمكن تطبيقـه أيضاً بشكل واضح أو صاف على الموشحات، لأن كل موشحة لها علاقة بـالضرورة بنماذج الموشحات السابقة عليها سواء فى التكوين العميق للموشحة أو عندما يلجأ الوشاح فى إطار إحساسه بحداثة عهد فن التوشيح إلى الموشحات التى سبقته.

وليس هذا بـالطبع مجرد موقف من الموشحين المشـارقة فـى علاقتهم بالموشحات الأندلسية . بل هو بالأساس مبحث فكرى ونقدى من جهـة، واستجابة لخصائص وطبيعة تراث الموشحات من جهة أخرى . هذا التراث الذى يعتمد دائما على خاصية إشباع النموذج، مما ولّد سـلالات تمتد عبر الأجيال المختلفة، ومن ضمنها السلالة المشهورة التى بدأها ابن زهر قائلاً :

أيهـا السـاقى إليـك المشـتكى * قـد دعونـاك وإن لـم تسـمع

ونديـم همـت فـى غرتـه
وبشـرب الـراح مـن راحتـه
كلمـا اسـتيقظ مـن سـكرتـه

جـذب الـزق إليـه واتكـا * وسـقانى أربعـاً فـى أربـع

ويعلق الصفدى على هذه الموشحة قائلاً : "نظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة، فقلنى وبالله الاستعانة:

هلك الصب المعنـى هـل لكـا * فـى تلاقيـه بوعـد مطمـعً

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :

رب خـود علـق القلـب بهـا
فهمـت عنـى توالـى حبهـا
لسـت أنسـى قـولها فـى صحبـها

كـل مـا قـالو علمتـو بالذكـا * الحديث لك وأنت يـا جار اسمعى

هذا لون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه "مفاوضة"، وهو مواز للمعارضة، ومن خلالها لا يصبح الإبداع التالى تقليداً للأول بل إعادة قراءة له فى منطقة دلالية جديدة، ومن هنا نحس أننا نعيش فيما يشبه مباراة جمالية حية تصل بنا إلى وضع جديد للنصين القديم والمحدث معاً، كما يمكننا من خلال هذه المباراة غير المباشرة أن نتخيل حواراً فنياً ممتعاً يدور بين الوشاحين على مدى الزمان، بحيث يتأسس الجديد على القديم بصورة مطردة ويكون وشاح اليوم قادراً على استحضار موشح الأمس وتطويره ومحاورته، بشرط أن يكون هذا الاستحضار واعياً مقصوداً لاستثمار عناصره وتطويرها فى نمط أكثر جدة وأعمق عطاء.

لقد استخدم الناقد ما يمكن أن يطرحه مصطلح التناص فى النقد الحديث من دلالة متحركة غنية. وتقدير هذا الأمر إنما يختلف من باحث إلى آخر سواء فى إطار الشعرية التكوينية أو ضمن جماليات التلقى، أو من خلال الاقتران بمفهوم الحقل بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية، غير أن هذا لا يحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة.

وغير قضية التناص المهمة يعالج صلاح فضل قضايا أخرى وردت عند المفكرين الجماليين المعاصرين منها قضية ما يمكن تسميته بـ "الفولكلور الذى يسبق عصره"، والمستشرق الأسبانى "جارثيا جومث" عندما نشر كتابه المخصص للخرجات الأعجمية للموشحة تعرض للوظيفة التى تخصها داخل الموشحة قائلاً : [كيف نفسر موقف أول صانع عربى للموشحات عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين ؟] . وعدّ جومث ذلك مجسداً لظاهرة جديدة سماها : [الفولكلور الذى يسبق عصره] وذلك لأن الوشاح استخدم الخرجة بالدرجة الأولى من أجل تطعيم عمله بمعطيات تندمج بهذا العمل.

كما تعرض الناقد أيضاً لما طرحه السيميولوجى الأول [بيرس] من أن المظهر الطريف للموشحة وبنيتها يدفعنا لأن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية على أساس المشاركة النوعية لمختلف الأجناس فى المجتمع الأندلسى. وحيث تعكس الموشحة بصرياً التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنمقة المهجنة التى تفيض بالحيوية والخصوبة .

لقد تميزت رحلة الناقد وإضافته وبخاصةٍ عندما تعرض للنثرية بعدّها من الملامح التجديدية المهمة، كما ربط بين الموشحة ودرجة التطور الحضارى والاجتماعى، ثم انتقل لوصف لموشحة وطبيعة اختلافها عن فن الشعر وخصوصيتها ودورها الخطير موسيقياً ولغوياً، كما عمد إلى الاستفادة المباشرة من المذاهب الفكرية والجمالية المعاصرة واستخلص منها تصورات فعالة تعالج هذه الظاهرة المتفردة فى تراثنا، وقد طبق الناقد منهجه النبيوى بوضوح عندما راوح بين الدراسة النصّية التى تشرح الظاهرة، وتفصّل معطياتها من ناحية، والدراسة المحيطية التى تربط بين النص والمجتمع الذى نشأ فيه من خلال مجموعة من الظواهر الاجتماعية والثقافية .

المصادر

- اميليو جرسية جومث: (١) مع شعراء الأندلس والمتنبى ترجمة الطاهر أحمد مكى – ط٤ – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٥.
- صلاح فضل: (٢) شفرات النص – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – باريس ١٩٩٠.
  (٣) نظرية البنائية فى النقد الأدبى – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ١٩٧٨.
- الطاهر أحمد مكى: (٤) دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة – ط٢ – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٣.
- لوسيان جولدمان وآخرون: (٥) البنيوية التكوينية والنقد الأدبى – راجع الترجمة محمد سبيلا – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ١٩٨٤.



الفصل الثالث

متابعة لتجربة شوقى

[مناقشات حول رؤية صلاح فضل لتجربة شوقى] (*)

لا يغيب على أحد أن مناقشة التراث سواء أكان قديماً أو جديداً قضية فى غاية الأهمية. وبخاصة إذا تجاوزنا أساليب المفكرين السابقين ذات الطابع التقليدى، فالموقف من التراث لا يعد جدلاً أكاديمياً خالصاً فى حياتنا الثقافية لأن المتحاورين دائماً تسيطر على أذهانهم قضية الهوية العربية الإسلامية فى مقابل الهويات الأخرى غربية وشرقية. ومن هنا فالنقاش منذ بدايته يخرج عن الموضوعية ليصب فى اتجاهات معينة وفى محاولات لتأكيد مواقف أيديولوجية أو انفعالية أو عقلانية جاهزة.

وستظل أمكانية تطوير حوار ينبع من طبيعة الظاهرة وطبيعة ارتباطها بحياتنا وقضايانا الثقافية حلماً عظيماً يراودنا لكى نتمكن من صياغة رؤية حقيقية وتأكيد مواقف ايجابية ذات طابع موضوعى.

وفى الدراسات العديدة التى تعرضت لفكرة وأدب مدرسة الإحياء كنا نتعرف دائماً على اتجاهات تنسبها لما قبلها وليس لما بعدها لكى تبرهن على الإضافة الفكرية والجمالية لهذه المدرسة فى القرن التاسع عشر بعد عصور من الظلام وبعد أن ظل الشعر العربى فى القرون الثمانية التى تفصل بين المعرّى والبارودى يسجل انحدارات متتالية حتى وصل الأمر إلى درجة بعيدة من التكلف وعدم الصدق . أما رؤية صلاح فضل فهى على العكس من هذه الاتجاهات تتميز بقدرتها على أن تستخلص من الإحياء بعامة وشوقى بخاصة هذه القيم الفكرية التى يمكن أن ترتبط بما يتلوها من اتجاهات نهضوية وتقدمية.

لقد تلمس صلاح فضل بذوقه النقدى الخاص حساسية شوقى الشعرية الرهيفة وهو ليس أهم شاعر إحيائى فحسب بل إن قصائده فى المرحلة الأخيرة تومئ بالرومانسية أى بالمرحلة التالية على الكلاسيكية، لقد صار شوقى يعارض ابن زيدون بدلاً من معارضته الشعراء المداحين وصار يعالج القضايا ذات الطابع الذاتى والوجدانى فى مرحلته الأخيرة علاوة على توجهه بقوة فى طريق المسرح الشعرى.

(*) تعليق نقدى على دراستين هما : (رؤية الآثار فى شعر شوقى) و(ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى)، الأولى منشورة فى كتاب "أشكال التخيل" والثانية منشورة بمجلة فصول.

إن مقارنة بسيطة يمكن أن نجربها بين تجربة شوقى من ناحية وتجربة البارودى من ناحية أخرى على سبيل المثال، لنعرف أى انطلاقة جمالية حققها شوقى، بينما حافظ البارودى على القيم الأسلوبية التقليدية، وعلى وحدة البيت أساساً جمالياً، وحافظ أيضاً على رصانة المعايير البلاغية الضاربة فى التراث القديم فى دواوين الشعراء الأول.

لقد ناقش صلاح فضل تجديد شوقى على أساس من رؤية تتابع التطور الاجتماعي النهضوى الذى صار مهيمناً على العقلية العربية طوال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مما مثل هاجساً تحررياً عاماً تجسد من خلال مواقف محددة فى مختلف ظواهر الفكر والأدب.

لم يكن الموروث وحده كافياً للتذكير بمجدنا القومى أو لخلق قيم شعرية مؤثرة بعد قرون من انتهاء دولة التجار المحاربين، وغياب العقلية العلمية والتنمية وروح الأبداع، وسيادة التفكير الخرافى والتخلف واقتصاد الكفاف . كان الموروث يمثل جانباً واحداً وبقية الجوانب تنتمى لمجمل ظواهر الفكر والحياة الاجتماعية الصاعدة التى تأثرت بعوامل داخلية نتيجة لتغير علاقات الانتاج وولادة المجتمع الجديد، وعوامل خارجية ناتجة عن التفاعل الخلاق مع الحضارة الأوربية.

لقد واجه العرب فى أثناء محنتهم الطويلة أشكالاً من الاضطهاد توجت أخيراً بالأطماع الغربية، أما الوهم الذى استطاعت به الدولة العثمانية أن تهيمن على الأمة العربية فقد بدأ ينهار مع انهيار قوة العثمانيين ذاتها.

لقد عبر المفكرون الإحيائيون عن التحفز القومى أمام التحديات الغربية، فوضعوا قبالة أعينهم تراثنا الطويل، ونستطيع أن نلمح هذا التواصل بين قصائد البارودى واسماعيل صبرى فشوقى وحافظ من جهة والقصيدة العباسية والتراث العربى القديم من جهة أخرى. كان المفكرون الإحيائيون يبحثون عن المثال الكامن فى الماضى مثلما فعلت الكلاسيكية الجديدة فى أوربا عندما عمدت إلى انعاش الفكر اليونانى القديم . وهكذا تستمر الفكرة القائلة بخلود المثال فوق الزمان والمكان حيث يرى الإحيائيون أنهم قادرون على اجتياز الزمان عائدين إلى المثال بخصائصه المطلقة، وذلك عن طريق الأشكال التى عبرت عن ذلك المثال.

وإن كانت الكلاسيكية الجديدة [خيرة النوايا] تريد أن ترد الاعتبار للكيان القومى فقد أفسحت المجال واسعاً للاتجاه الرجعى فى الفكر العربى حتى وصلت العلاقة بالأدب العربى القديم حد التقديس، وعدت مناقشة القديم ضرباً من ضروب الكفر، مثلما اتهم طه حسين عندما شك فى الشعر الجاهلى.

وفى كتابه [منهل الوراد فى علم الانتقاد] سعى الناقد الإحيائى قسطاكى الحمصى إلى منهج نقدى قادر على التعامل الفكرى والجمالى مع النصوص الشعرية الجديدة، تجول الناقد فى التراث القديم منتقداً ومهاجماً فى أغلب الأحيان ثم جاب أنحاء المشهد النقدى الأوربى وقتئذ، ثم خرج لنا بتصور ينص على أن النتاج الأدبى هو وليد عصره وينص على دور الفرد وشخصيته فى إبداعه. وعلى دور الناقد وكيف يكون بصيراً بلغة الفن بشكل عام، ولغة الشاعر الذى يدرسه بشكل خاص . وعلى الرغم من كل ذلك فقد سقط الحمصى فى كثير من مثالب النقد القديم التى يهاجمها ؛ فهو على سبيل المثال يهرب من الوقفة الطويلة المتأملة للنص، ويظل ينتقل بين تعريفات جانبية منبتة الصلة بموضوعه، ويتسرع بإبداء الآراء العابرة . وفى مجال النقد التطبيقى أيضاً لا يستطيع الخروج عن سيطرة الأساليب التقليدية فهو يلجأ إلى الموازنة فى أكثر معانيها البلاغية قدماً وإلى استخدام المعانى العامة غير الدقيقة أو ذات الطابع الإنشائى فيصف اللغة بالجزالة والرصانة والفخامة وهكذا.

أما أستاذ شوقى الناقد والمفكر الإحيائى الكبير حسين المرصفى فهو الذى بحث علم الشعر : ماهيته وأهميته، وقسّم الشعر فى كتابه [الوسيلة الأدبية] إلى نسيب ومدح وتأديب. ورأى أن بيت الشعر إنما ينفرد بمعناه من جهة، ويتحد مع بقية الأبيات من جهة أخرى، ويلتقى مع ابن طباطبا فى وصف الشاعر بالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة ليعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، ومن هنا يتضح الجانبان أيضاً المجسدان لقضية الأصالة والمعاصرة، فهناك جانب يعبر عن الجذور الممتدة فى التراث، وجانب يعبر عن اجتهاد الشاعر الخاص . وفى ذلك يوصى المرصفى بتكثير المحفوظ من الشعر القديم، وبعد أن يمتلئ الشاعر بالحفظ يبدأ فى شحذ القريحة حتى تستحكم الملكة وترسخ . وهكذا يؤكد توجه المرصفى مرة أخرى أن نقاد الإحياء مرتبطون بالقديم ارتباطاً شديداً لأن فلسفتهم هى إحياء القديم، وبعث القوة والحياة فى جنباته، إحياء للكيان الشعرى والقومى .

ويمكننا أن نلاحظ أن عدداً من شعراء الإحياء العرب من مثل الزهاوى والشبيبى والرصافى والكاظمى وغيرهم كانوا يعتمدون على المعجم التقليدى لشاعر واحد فقط هو المتنبى ومن هنا يتضح تميز شوقى فى معجمه المتنوع وفى تصرفه الشخصى بألفاظ هذا المعجم، مما يؤكد هذه الطاقة الشعرية الفياضة التى أكسبته خصوصيته بين شعراء الإحياء وأبرزت إضافته النهضوية رفيعة المستوى.

وقبل استعراض أفكار ناقدنا صلاح فضل يمكن أن نطرح مجموعة من الأفكار النقدية الحداثية عن تجربة شوقى :

طه حسين على سبيل المثال يرى فى كتابه [حافظ وشوقى] أن شوقى فى إطار الإحياء يستفيد من سيطرة الذوق الشعرى العربى العام على الذوق الخاص للنقاد والمثقفين. والذوق العام هنا يتجانس مع الوعى الشعرى البسيط الذى يمجد الخطابة، والبلاغة التقليدية والكلام أكثر من معالجة الحقائق بشكل واقعى.

ويسبغ أدونيس على شاعرية شوقى معنى يحيلها إلى ظاهرة لغوية لا زمنية، وهو يقوّم شعرية شوقى وشاعريته، فى إطار النظرة الإسلامية - العربية فيرى أن الهاجس الرئيسى الذى كان يحرك شوقى هو تدارك الهبوط فى تاريخية اللغة الشعرية العربية من جهة ووضعها فى اتجاه الصعود، من جهة ثانية، فهذا الهبوط دليل على هبوط الفكر وهبوط الإنسان فى آن : أى أنه دليل على هبوط الوجود العربى . وتداركه إنما هو نقطة البداية فى الصعود . وتجسيد هذا الهاجس، شعرياً، يعنى استعادة النموذج البيانى فى الممارسة العربية الشعرية . وشوقى بهذا تصدر كتابته عن الشعرية عن نظرة : المعنى / الأصل، وتصدر كتابته الشعرية عن اللغة فى ذاتها ولذاتها، فى ماديتها ووحييتها فى آن : أى عن وجودها الأصلى الذى لا يفقره مرور الزمن وعن قيمها الإيقاعية، الصوتية - الموسيقية.

اللغة إذن لن تأخذ ايقاعها من الواقع ولكن العكس هو الصحيح فالواقع سيكتسب إيقاعه من اللغة، الواقع - هو دائماً من خلال هذا التصور - ضيف فى بيت اللغة. لا ماضٍ إذن للغة بل إن ماضيها مجرد أو تأريخى لأن اللغة حاضر مستمر ومستقبل أيضاً.

وفى دراسة لكمال أبوديب لنص شوقى : [اختلاف النهار والليل يُنْسِى] يرى أن الذى يطغى على هذا النص تصور للزمن يمتح من منابع الرؤيا الطاغية فى

التراث الشعرى العربى، فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لجهد إنسانى أن يتجاوزها أو أن ينجو من فتكها، وكل ما يبنيه الإنسان أو يشيده باطل وقبض الريح . لذلك وفى إطار تلك الرؤيا فإن من السمات الأساسية أن التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن، مستخدماً صيغة تراكمية. ومن هنا فإن ما يصدق على مصر، يصدق على قرطبة، ويصدق على الحمراء فى الوقت نفسه وهكذا.

ويرى أبوديب أن قصيدة شوقى تستخدم [الحلم] و [الظن] ولكن المعنيين لا يلعبان دوراً عضوياً فى النص، ولا يشكلان مكوناً من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة لإحداث النقلة الزمنية من الحاضر إلى الماضى أو من الماضى إلى الحاضر : سيان.

أما محمد بنيس فيرى أن شوقى متأثر بالقديم تأثراً طاغياً . ويبرهن على هذا من خلال مقارنة قصيدة [الله أكبر كم فى الفتح من عجب] بقصيدة [فتح عمورية] لأبى تمام، ويرى أن قصيدة أبى تمام كنواة مركزية قد هاجرت إلى قصيدة شوقى التى تتسم بالقدرة على الاجترار والقدرة على إحضار نص أبى تمام ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة فى بعض خصائصه وفى بعض عناصره الشكلية البرانية، ويتعامل معها معزولة عن نسقها أو سياقها أى يراها فى سكونيتها كما لو كانت محض علامات عابرة، وهذا ما يجعل "الحدود القصوى" لوعى شوقى تلتقى بالحدود القصوى للرؤية السلفية. ويرى بنيس أن شوقى كان يدفع بالشعر إلى الماضى لا المستقبل، رغم تفتحه على الآداب الأوربية بعد تعلمه الفرنسية . كان لباسه أوربياً وشعره تقليدياً.

أما ناقدنا صلاح فضل فإنه يؤكد قضية فى غاية الأهمية وهى أنه إذا اقتصرنا على تحليل بعض ملامح خطاب النهضة كما يتجلى فى شعر شوقى أمكننا أن نضع الإطار الملائم للكشف عما أنجزه هذا الخطاب فى ضمير الثقافة العربية.

إن ذيوع قصائد شوقى بين القراء والمتلقين لهو برهان فنىّ وسوسيولوجىّ على كون هذه القصائد خير ممثل للرأى العام الذى كان يسعى للنهضة حينئذ وشهرة الشاعر ليست محض صدفة مجانية وإنما هى مكافأة المجتمع لشاعره الكبير.

وبحثُ صلاح فضل لرؤية الآثار فى شعر شوقى هو بحث فى خطاب النهضة، وهناك بعدان أساسيان فى الإشادة الشعرية بالآثار التاريخية القديمة هما :

التاريخ والفن، وهناك حضور للحضارات القديمة في قلب الواقع المعاصر لكى تنتعش ذاكرة المكان ويرحل الماضى في الحاضر من جهة،ولكى تظهر عبقرية الإنسان الإبداعية الخلاقة من جهة آخرى مما يجعل رؤية الشعر للتراث قراءة فى التاريخ ومطارحة الفن للفن.

ويلاحظ الناقد فى قصيدة [كبار الحوادث فى وادى النيل] التى ألقاها شوقى فى المؤتمر الشرقى الدولى الذى عقد فى جنيف عام ١٨٩٤، يلاحظ الطابع الجدلى فى الدفاع الحضارى عن فكرة الحرية. لأن الإنسان المصرى الذى صنع كل هذه الحضارة العمرانية كان يفخر بما فعل ولم يكن مسخراً تحت سياط القهر كما أشاع اليونانيون.

ويؤكد الناقد أن بزوغ الوعى التاريخى فى خطاب النهضة هو البداية الحقيقية للعصر الحديث فى الثقافة العربية، لأن الفكر التقليدى يقول بفكرة الانحدار من الذروة إلى السفح ومرور الزمان يدل على التدهور المطّرد. بينما يرى النهضويون أن حركة الزمان تتقدم بتراكم الخبرة ونمو المعرفة.

ولا يسقط شوقى فى شرك الحنين المجرد للماضى بل إنه يعبر دائماً عن إيمانه بالتقدم الإنسانى والحضارى ويبشر بالمستقبل دون أن يقع فى "النوستالجيا" أو يكتفى بالانبهار بالعصور المجيدة المنقضية.

ومن أهم قصائد شوقى التى تدلل على هذه القضية قصيدته عن أبى الهول التى أكسبها الشاعر روح المسرح الحى لتلقى فى مسرح الأزبكية فى حفل افتتاحه:

أبا الهول طال عليك العصر ∴ وبُلغتَ فى الدهر أقصى العُمُر

ويطرح الشاعر فى هذه القصيدة رحلة تاريخية ممتدة تشمل الحضارة المصرية فى عصورها المتتالية بحيث تنصب رؤية الشاعر على الحاضر المتطلع للمستقبل.

وللشاعر قصائد أخرى من مثل نصوصه عن كنوز توت عنخ آمون وغيرها وأجزاء من قصيدة تتعرض للجوانب التاريخية بوضوح وصفاء فكرى وجمالى يبحثها الناقد جميعاً ليستخلص منها ملامح محدده لخطاب شوقى النهضوى:

١- الإشادة بالعلم وتأثيره على الحضارة الحديثة أقربه هو تلك الكشوف الأثرية ذاتها :

درجت على الكنز القرون ∴ وأَتَتْ على الدَّقِّ السنون

في منزل كمحجب الغيب ∴ استسرَّ عن الظنون

حتى أتى العلم الجسور ∴ ففضَّ خاتمه المصون

٢- تمجيد الآثار ذاتها بعدّها آيات فنية وتاريخية وهنا تظهر قدرة شوقى الإبداعية المبهرة فى التصوير والتخييل واستحضار كافة المظاهر الجمالية.

٣- معارضة ما يقال عن عبودية الإنسان المصرى القديم وتسخيره لإقامة النهضة العمرانية حتى لو كانت المسألة تعبر عن وجهة نظر شوقى نفسه فى المقام الأول :

زمانُ الفرد يا فرعونُ ولَّى ∴ ودالت دولة المتجبرينا

وأصبحتِ الرُّعاة بكل أرض ∴ على حكم الرعيّةِ نازلينا

ولا يكتفى الناقد برصد مثل هذه المضامين عند الشاعر بل هو يقدم الدراسة النصية لاقتناص ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى، من خلال الدراسة البنيوية المتمهلة التى تتوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فى النص الشعرى مما يتطلب - كما يقول جاكوبسون - التركيز على المجموع لالتقاط الرسالة منذ البداية.

لا يضع الناقد مجموعة من القوائم الإحصائية التى تدعم الحكم الحدسى، لأن هذا الإجراء يحمل فى طياته خطر التثبيت السابق على التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة، ولكن الناقد يسعى بموضوعية لتنمية متطلبات الدرس التى يفرضها النص وتتيحها معطياته.

يتحدث الناقد عن قيمة التكرار عند شوقى لما لهذه القيمة من وجود كثيف فى شعره بعدّه شعراً قد ورث كثيراً من الخصائص الشفهية للشعر العربى القديم واستفاد من صياغاته التقليدية ومنها ظاهرة "التدويم" ومعناها تكرار العناصر الجزئية أو المركبة بشكل متتال أو متقطع متراوح لكى

يصل الشاعر بمتلقيه إلى حالة مركزة من النشوة الموسيقية واللغوية والتصويرية فى إطار كلٍ رؤيوى ذى قيمة تعبيرية عالية .

وفى إطار توجه الشاعر دائماً إلى الخارج، أو إلى الغير يرصد الناقد أداتين يستخدمها الشاعر باستمرار هما النداء وفعل الأمر، لدرجة أن قصيدة "أبو الهول" التى سبقت الإشارة إليها يتكرر فيها النداء بالأداة أو بدونها تسع مرات، أما قصيدة "أنس الوجود" فهى تبدأ بالنداء الذى تتلوه مجموعة من صيغ الأمر :

أيها المنتجِى بأسوان داراً

كالثريا تريد أن تنقضّا

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع

لا تحاول من آية الدهر غضّا

قف بتلك القصور فى اليم غرقى

ممسكاً بعضُها من الذعر بعضا

ويستخدم شوقى كما لاحظ الناقد صيغة الأمر "قم" فى كثير من قصائده : [قم للمعلم وفه التبجيلا..، قم للهلال قيام محتفل به..، قم فى فم الدنيا.، قم ناد أنقرة..، قم تأمل كيف صادتك المنون . وغيرها] وصيغة "قم" هى مقابل الصيغة التراثية "قف"، ولكنها على العكس تنادى بالاستنهاض والحركة بدلاً من السكون والثبوت. بل وفى الغالب تتجه صيغة الأمر إلى الداخل لتتحول إلى نجوى داخلية، وقد تعثر هذه الصيغة على تجليات أخرى فى كل أفعال الأمر التى يبدأ بها الشاعر قصائده مثل : [سلوا قلبى غداة سلا وتابا..، اثن عنان القلب واسلم به..، سل يلدزا ذات القصور..، تجلد للرحيل فما استطاعا ..، أقدم فليس على الإقدام ممتنع..، وغيرها].

ويصف الناقد صياغة شوقى بالإحكام والدقة وحتمية القافية وتلاحم عناصر الصورة، ويعمق توصيف القافية ويكشف سر نجاحها الكامن فى تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتى إلى ضرورةٍ تحتّمها طبيعة

التداعى الدلالى، بحيث لا يمكننا أن نحصل على بديل أوفق منها، وهذه هى مهارة الشاعر المقتدر الذى تتحول القافية فى يديه إلى أمر حتمى لا معدل عنه.

ويؤكد الناقد أهمية تحليل مكونات الصورة الشعرية عند شوقى وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية والتاريخية فيها، على أن يرتبط التحديد الكمىّ بلون من التكييف الوظيفى ليكشف ذلك عما هو جوهرى فى الصياغة الشعرية.

ويتعرض الناقد لنموذج أسلوبى مهم عند الشاعر وهو الطباق، الذى قد يحقق نوعاً من الازدواج أو الثنائية التى يستمتع بها القارئ الذى يساهم مشاركاً فى إنتاج الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المطرد فتتكرر أساليب ابن خفاجة وابن زيدون من خلال حس عصرى شديد الطرافة.

وفى قصيدة مثل [نهج البردة] والتى تعد من أقوى معارضات شوقى ينجح الشاعر فى توظيف الطباق بمهارة فائقة ولكن درجة تكرار الطباق تزداد حتى ليحتوى البيت الواحد على طباقين فى بعض الأحيان.

هذا وقد يعتمد التدويم عند شوقى على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم سواء أكانت أدوات استفهامية أم شرطية.

إلام الخلف بينكم إلاما ؟..   وهذى الضجة الكبرى علاما؟

فى هذا البيت والأبيات التى تليه فى قصيدة [شهيد الحق] تتوالى الأدوات الاستفهامية فى تدويم متواصل وتتكرر الأداة الأولى فى أول الشطر وآخره مما يجعل القصيدة تسير فى مجرى معين شديد الحيوية، متوثب الصياغة يزيد من رهافة الحس الغنائى فيها.

ويساعد الناقد قارئ شوقى بإبراز ملاحظة مهمة عن إمكانية القراءة التى تدخل فى اعتبارها الجانب الدلالى مضافاً إلى التوقيع الموسيقى مما يعمل على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية للجملة الشعرية وتقاوم فكرة

النظم المتجمد الذى يحيل النص الشعرى إلى شفرات مستقلة عن عملية التوصيل الشعرى.

وإذا كان التدويم منطقياً كلياً فالشاعر يستخدمه على كافة المستويات الشعرية ومنها المستوى النحوى عندما يكرر مجموعة من الأنماط النحوية من خلال صياغاتها أو تراكيبها المميزة، فيشيع حس الألفة والرغبة فى استنفاد أكبر قدر ممكن من الدلالات التى يمكن أن تعطيها الصياغة نفسها، وها هو يكرر وزن "الفعل فاعلة" فى هذا البيت ثلاث مرات صانعاً ما يشبه القوافى الداخلية ومشيعاً هذا الجو الفنى من التطريب :

الوصل صافية والعيش ناغية

والسعد حاشية والدهر ماشينا

ويشير الناقد إلى ملاحظة مهمة يفقد التدويم إذا افتقدها قيمته الدلالية والموسيقية وهى أن يكون منظوراً وأن تأتى عناصره المتكررة متلاحقة محسوسة بقوة مثلما جاء فى قصيدته عن جنيف :

والماء من فوق الديار وتحتها ∴ وخلالها يجرى ومن حول القرى

متصوباً متصعداً .. متمهلا ∴ متسرعاً متسلسلاً متعثرا

فهذه الصيغ الست فى البيت الثانى محسوسة بقوة نتيجة لتواليها المتدفق، فلو كانت متفرقة لما أحسسنا بها بمثل هذه القوة والغنائية العارمة، والمسألة هنا ليست مجرد لعبة أسلوبية عابرة بل إن حركة اللغة هنا توازى الواقع موازاة دقيقة وحركة الماء التى تحيط بالدور من كل ناحية تم تجسيدها تجسيداً لغوياً شديد الدقة فى تصوير شعرى بالغ القدرة على التأثير فى متلقيه لفرط صدقه وعفويته وعمق ما يطرحه من رؤية.

لقد طرحت هذه المقالة بعض الملامح التى درسها الناقد فى بحثه الدؤوب فى رؤى وأساليب شوقى، كما حاولت وضع انجاز الناقد فى سياق الرؤى المتعددة التى طرحها نقاد آخرون يجايلونه أو يسبقونه. ولكن الذى

لا يختلف عليه أحد هو قدرة صلاح فضل المتفوقه على فتح نوافذ وطرقات ومسالك لا يسير فيها وحده بل يتركها لحركة النقد العريضة التى لا يكف الجوابون عن ارتيادها، وهذه دائماً هى القيمة التى يطرحها عمل الناقد الكبير : عدم الاكتفاء بالانجاز النقدى بل فتح الطريق واسعه أمام البحث الفكرى والنقدى بصفة عامة. كما أنه لابد من الإشارة إلى طبيعة الرؤية النقدية البنيوية التى يجسدها حس متطور يتراوح بين الرؤية والأداة لكى يصل إلى أدق تصور حول القضية التى يبحثها. بل إن التعمق فى الرؤية يشير إلى الأداة فى الوقت نفسه، وبالمقابل فإن دراسة الأداة تفيض بالوعى العميق بالمضمون أيضاً.

المصادر

- أحمـــد شـــوقى : (١) الشوقيات – مطبعة مصر – القاهرة ١٩٤٠.
- أدونيـــس : (٢) أحمد شوقى شاعر البيان الأول – مجلة فصول .
- شـــكرى عيـــاد : (٣) الرؤيا المقيدة – دراسات فى التفسير الحضارى للأدب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٨.
- شـــوقى ضيـــف : (٤) شوقى شاعر العصر الحديث – دار المعارف – القاهرة ١٩٧٤.
- صـــلاح فضـــل : (٥) أشكال التخيل – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة ١٩٩٦.

  (٦) ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى – مجلة فصول .
- طـــه حســـين : (٧) حافظ وشوقى – دار مصر – القاهرة ١٩٦٠.

  (٨) حديـــث الأربعـــاء – ج٣ – دار المعارف – القاهرة ١٩٧٦.
- كمـــال أبوديـــب : (٩) شوقى والذاكرة الشعرية – دراسة فى بنية النص الإحيائى – مجلة فصول.
- محمـــد الأســـعد : (١٠) الإحياء – جريدة الوطن – ١٣ سبتمبر – الكويت ١٩٨٣.
- محمـــد بنيـــس : (١١) النص الغائب فى شعر أحمد شوقى : القراءة والوعى – مجلة فصول .
- محمد الهادى الطرابلسى : (١٢) خصائص الأسلوب فى الشوقيات منشورات الجامعة التونسية – تونس ١٩٨١.
- يوســف نــور عــوض : (١٣) الصراع بين الماضى والحاضر فى الفكر العربى المعاصر – جريدة الحياة ١٦ إبريل لندن ١٩٩٢.

الفصل الرابع

مناقشات حول قصيدة الشعر الحر

من البراءة إلى الخطر

كان لاندفاع أكثر شرائح الطبقة المتوسطة راديكالية إلى سطح الحياة السياسية والاجتماعية منذ منتصف القرن دور مهم فى تغيير أنماط الحياة فى إطار هذه الإصلاحات والرؤى المتجددة على كافة المستويات. مثلت هذه الطبقة نفسها جيداً من خلال رواد حركة الشعر الحر الذين أثروا الحياة بهذا المنطق الشعرى الذى يعبر عن الذات الجماعية بدلاً من الذات الفردية المحدودة، والذى طرح كل هذه الإضافات اللغوية والموسيقية والبنائية، وأصبحت القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر بحيث لايمكن فصلهما وكانت مرحلة الشعر الحر هى المرحلة التى انتصر فيها البيت الحر انتصاراً ساحقاً وشهدت التجربة التنوع المتكاثر وتعرفنا إلى قصيدتين جديدتين فى الشعر العربى هما : القصيدة العملاقة فى طولها، وكذلك المكرو قصيدة أو القصيدة المفرطة فى قصرها.

وكان للمضمون الشعرى فى هذه الفترة أن يتجادل مع الواقع ومع حركة الفكر فيه، وتردد العقل العربى بين ماضى تليد من جهة وحضارة أوربية متقدمة من جهة أخرى.

لقد أثرى النقاد باختلاف مشاربهُم وتوجهاتهم ساحتنا الثقافية بدراسات متعددة عن هذه المرحلة المهمة فى حياتنا الشعرية، مرحلة الشعر الحر لما لها من أهمية خاصة ولكونها شكلت القسمة الأولى من قسمات الشعر العربى المعاصر ودراسة الدكتور صلاح فضل لهذه المرحلة تعد فى طليعة هذه الدراسات فهى مستفيدة من المناهج البنيوية والحديثة بحيث نتعرف من خلالها على تصور ناضج ممنهج يتجاوز الأشكال الانطباعية والصحفية التى أغرقت الحياة الثقافية على مدى زمنى كبير.

إن أهم ما يمكن الإشارة له قبل الغوص فى استعراض ملامح تصور ناقدنا هو أن هذه الملامح تم استخلاصها من عدد كبير من البحوث والدراسات والمقالات المنشورة وأهمها كتبه الثلاثة "أشكال التخيل" و "انتاج الدلالة الأدبية" و "أساليب الشعرية المعاصرة" وعلى الرغم من تعدد

المصادر التي يتم استخلاص الأفكار منها إلا أن التجانس الدقيق هو الملمح الأساسي الذي يؤكد أصالة وأهمية هذه الأفكار :

- أولاً -

يشير الدكتور صلاح فضل في دراساته جميعاً بشكل أو بأخر إلى المصدر الحضاري والاجتماعي الذي ابنثقت فيه الظاهرة الأدبية التي يبحثها، وهو يؤمن بما يمكن أن يكون هناك من روابط بين الأدب من ناحية ومفاهيم التطور الاجتماعي والحضاري من ناحية أخرى، فهناك إذن تناول خفي للمشكلات الاجتماعية وقضايا نمو المجتمعات. فالأدب – كما يقول شكري عياد نتاج إحساس مباشر بالحياة في مجتمع يسعى بقوة لجعل التغير مطابقاً للوعي فيحدث [الدفع المتبادل] الذي يؤدي إلى يقظة شاملة وإلى بناء مادي وروحي متكامل.

ويرى صلاح فضل في كتابه "أشكال التخيل" أن تطورات الأدب والنقد قد أسفرت عن تحولات واضحة في طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشعر بعد انتهاء مراحل الوجدان الذاتي، تتشكل وفقاً لمتغيرات الحضارة والفن والوعي الإنساني [ص١٦١]. كانت الإصلاحات الواسعة على المستوى الاجتماعي والثقافي في أثناء ثورات التحرر الوطني والصعود الناهض للطبقة المتوسطة يشيع روح التغيير في الفكر والكتابة وكان همّ التجديد يمثل بعداً دافعاً للإبداع وللنقد، واستطاع كوكبة من الشعراء العرب أن يهضموا النموذج الشعري المهيمن وأن يحولوا فقره إلى ثراء وجموده إلى حركة إبداعية خلاقة، يضرب صلاح فضل مثالاً من خلال الشاعر أمل دنقل الذي ترتكز أهميته على إنجازه الفني بشكل أساسي، هذه الإنجازات التي نستشعرها من خلال ثلاثة محاور هي : الاعتماد على الصورة القصصية، والاعتماد على الجملة اللغوية المستفزة، والاعتماد على استحضار التراث وتوظيفة بإتقان شديد [أشكال التخيل – ص١٦٢].

ومن قصائد أمل دنقل المشهورة على سبيل المثال قصيدته التي يبعث فيها حرب "البسوس" القديمة ليرفض "كامب ديفيد" المعاصرة لكي يؤدي دور البطل القومي الناطق بمكنونات الوعي الجماعي الزاخر وإن كان ذلك – في تصور الناقد– يجعل التجربة تقع في مزلق خطير من وجهة نظر التفكير الشعري إذ تضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون أن تعبر مسافة المفارقة الحضارية الهائلة بينهما [فتعتمد

على مقولة "الثأر" كأساس للدعوة للحرب، وكان أحرى بها أن تتكئ على قيمة إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل – السابق ص١٦٤] ويرى الناقد أنه على الرغم من ذلك فقد اشتهرت أبيات أمل دنقل بل وأصبحت من معلقات الشعر الحديث :

لا تصالح

ولو منحوك الذهب (تبين أنهم لم يمنحوه سوى الديون)

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى ..؟

هى أشياء لا تشترى ..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبيتك، حسكما – فجأة – بالرجوله

هذا الحياء الذى يكبت الشوق .. حين تعانقه

الصمت – مبتسمين – لتأنيب أمكما

وكأنكما ما تزالان طفلين

لقد كانت ميزة أمل دنقل كما هى ميزة التجديد الشعرى كله أنه يقدم هذا العالم الشعرى الغنى الحار والذى يتميز بالشجاعة فى الوقت نفسه وهذا يجعلنا نحس بأن القصيدة الجديدة تتجاوز مجرد بلورة الوعى الجماعى أيديولوجياً إلى أدائه بشكل جمالى جديد معقد الأدوات وأيضاً عميق الرؤيا فلا يقترف الشاعر أفكاره بطريقة فجة فى وجه قارئه بل صار الشاعر يحترم ذكاء المتلقى وينمى حساسيته . [السابق ١٦٩].

لقد وصل التجديد إلى ذروته بعد أن بدأ على أيدى شعراء المدرسة السابقة : الرومانسية وكأن مدرسة الشعر الحر كانت استكمالاً للرومانسية وانضاجاً لها ووصولاً بها إلى أقصى ما يمكن أن تعطيه، وهذه الحقيقة يلمسها ناقدنا بوضوح فى أماكن عديدة من دراساته عن تجربة الشعر الحر، بأسلوب غير مباشر فى مرة عندما يتكلم عن الذروة الغنائية التعبيرية لهذه التجربة، وبشكل مباشر فى مرة أخرى عندما

يصف مثلاً تجربة بدر شاكر السياب رائد مدرسة الشعر الحر فيتحدث عن أن الشاعر لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة، ومفردات الطبيعة هى بدائله ومواد تصويره، بل ويمزج الشاعر بين مفردات جسده ومفردات الطبيعة بطريقة الرومانسيين المعهوده فالريح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتنشر كأنها وجيب ضلوعه على الرغم من أنه لم يعد متوحداً كالرومانسيين بل إن وعيه اليقظ بالآخرين يتسلل إلى تجربته بكليتها [أساليب الشعرية المعاصرة - ص٦٧].

لقد تطورت الشعرية العربية فى هذه المرحلة بشكل لم يسبق له مثيل فى سياق التطور الاجتماعى والحضارى الذى انبثقت منه فلسفة التجديد الشعرى التى عبرت عن تفاعل عاملين أساسيين الأول نمو المعطيات الذاتية لمجتمعاتنا والثانى التأثر بتيارات الثقافة الغربية الناهضة وقد استفاد الشعراء من الترجمات للنصوص الوافده وتأثروا بتجارب عديدة، حتى صار هذا التأثر مجالاً معروفاً من مجالات دراسات الأدب المقارن فى معاهدنا العلمية. ويشير الناقد صلاح فضل لهذه القضية بوضوح فى مواضع عديدة وتكفى إشارته لتأثر شاعر واحد هو عبدالوهاب البياتى بلوركا، عندما نقل منه حرفياً صورة القارة الأوربية العجوز وقد أصبحت مقطوعة الأثداء فى الأدبيات التالية :

زنابق سود على الضفاف

تدوسها الخراف

تلك هى الحقيقة المرّة،

يا مقطوعة الأثداء

تمثالك العريق قد حطمه

لخزّاف

وكذلك تأثره بإليوت فى رجاله الجوف، وتأثره أيضاً بإكتابيوباث علاوة على العرق السريالى والتأثر بالروح الأوربية بشكل عام [السابق ص ١١١]. بشرط ألا يمنع كل هذا التأثر من صدور تجربة شعرية عربية تعبر عن واقع حالنا وعن طبيعة فكرنا اجتماعياً وثقافياً وأخلاقياً.

- ثانياً -

يرصد الناقد الجانب الذاتي في تجربة الشعر الحر وكيف يطغى ضمير المتكلم المباشر، وتتأكد الأنا من خلال مستويات عديدة وعلى الرغم من كون هذه الذات ذاتاً جماعية إلا أنها تلوذ بعالمها الخاص وتتقوقع داخل رؤيا تخصها، بكل ما يشتمل عليه مفهوم الرؤيا من رمزية ومجازية ومفارقة للواقع الواقعي. وأسلوب الشعر الرؤيوى كما يطرح كتاب [أساليب الشعرية المعاصرة - ص١١١] هو أقرب الأساليب من حافة التجريد وأبعدها عن الحس المباشر من خلال تركب الأوضاع الإيقاعية والنحوية والخيالية بدرجة معينة.

وإذا كانت "الرؤية" هي من فعل الباصرة في حالة اليقظة فإن الرؤيا هي من فعل التخيل في أثناء الحلم، وقد طرح النقد البنيوى التوليدى، خاصة عند جولدمان مصطلح "رؤية العالم" بشروطها التوليدية الدقيقة في التعبير المتبلور عن الضمير الجماعي وجاءت الشعرية الألسنية لتضفي على مصطلح "الرؤيا" - الذى يتوحد فيه عمل الباصرة في الصورة الحسية المتشكلة لغوياً مع فعل المخيلة الحلمي - دلاله تعبيرية خاصة [تنزع إلى درجة محدوده من التجريد العقلي وتشير إلى ما يمكن لنا تعريفه بصفة عامة على أنه تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية - خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعرى المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، وتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص بما يجعل "الرؤيا" هي العنصر المهيمن على جميع اجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالية].

ويرى الناقد أن "عبدالوهاب البياتى" قد عرف في النقد الحديث على أنه "شاعر الرؤيا" الذى يمكن أن يتصف بهذا اللقب بجداره إلى جوار شعراء رؤيا آخرين مثل بلند الحيدرى وخليل حاوى وسعدى يوسف وغيرهم على اختلاف في طابع كل منهم.

وينقل الناقد أفكار محمود أمين العالم الذى ربط في الستينيات بين الرؤيا وأساليب التعبير في شعر البياتى، عندما لاحظ أن قصائد البياتى تبدأ بتسجيل بعض المشاهد والعناصر المتناثرة مثل :

- الثلج والعتمات والمتسولون
- وأنا واضواء الحرائق والجنود
- الشمس والحمر الهزيلة والذباب
- وخوار أبقار وبائعة الأساور والعطور

فهذه المشاهدات ليست مجرد كلمات متراصة، وإنما هى تخلق معانى مجردة، ورموزاً أكثر شمولاً وإحاطه من مجرد مظاهر الحسية واعمق تعبيراً عن تجارب إنسانية حيه وراء تلك المظاهر، فالبياتى يعبر من خلال "الرؤيا" المرتحلة المتنقلة التى تجمع بين المتناثرات فى حركتها السريعة لتصوغ منها معالم فلسفة الشاعر الخاصة.

ولا يتوقف الناقد عندما يناقش "الرؤيا" عند "البياتى" فحسب بل هو يتتبع القضية عند شعراء عديدين، وفى دراسته لتجربة محمود درويش يتوقف عند المقطع التالى :

أرى ما أريد من الحقل .. إنى أرى

جدائل أقمح تمشطها الريح، أغمض عينىّ :

هذا السراب يؤدى إلى النهوند

هذا السكون يؤدى إلى اللا زورد

ويرى أن أمرين يهيئان هذا المشهد للرؤيا الشعرية الخالصة، الأول هو تعلق فعل الرؤيا بالإرادة "ما أريد" لا بعملية الإبصار ذاتها وبخاصة أن هذا النوع من الرؤية لا يتحقق إلا عند إغماض العينين، والأمر الثانى نحسه فى تداخل الحواس وتجاذب معطياتها بأسلوب سريالى فما هو بصرى يقود إلى ما هو مسموع مثلاً إلا أن معنى الرؤيا لا يخلق بسبب الأسلوب التعبيرى وحده بل هناك عامل ذكى آخر يلاحظه الناقد وهو أن العناصر الدالة فى الخطاب الشعرى قد تم تحضيرها بشكل مسبق لدى الشاعر ولدى المتلقى فى فترة حضانة سابقة بحيث يكون للكلمة وللتركيب اللغوى الخاص تاريخ رمزى عميق فى سياق الخطاب الشعرى الذى تواصل من قبل بين الشاعر ومتلقيه [السابق ص١٦٥].

وشعرية الرؤيا تتطلب معان بعينها وتميل إلى توجهات بعينها، ومنها الحس الصوفى بمختلف مستوياته بين الماضى والحاضر، ويعالج ناقدنا تجربة البياتى فيرصد فيها الجوانب الصوفية والرؤيوية ممتزجة وبخاصة حينما يستشهد بهذه الأبيات :

حبّى أكبر منى

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبونى ملكاً للرؤيا

وإماماً للغربة المنفى

ويرى النقد أن شرعية البياتى وبخاصة فى مثل هذه الأبيات تلخص عالم [الصوفى الثورى] . ويشير الناقد إلى تعدد الاشارات الثقافية لتنصيب الملوك والأئمة، ولكن صناعة البياتى لأسطورته الرؤيوية تأخذ منطوقها هنا فى سياق خاص فقد نُصّب ملكاً للرؤيا، وجعل إماماً لكل ما جسده فى ضمير الشعر العربى المعاصر، خاصة غربة الروح والجسد.

وهكذا يكشف الناقد موقفاً أساسياً من مواقف شعراء هذه المرحلة فى تاريخنا الأدبى هو موقف المتمود الثورى الذى تحدث عنه عز الدين اسماعيل فى كتابه عن الشعر العربى المعاصر، هذا الموقف الذى يؤكد دور الشعر والفن بعامة فى التغيير الثورى، وفى فعل التمرد الخلاق عندما يزاوج الشاعر بين الفن والالتزام، فتتخلى الصوفية عن وجهها السلبى لكى تنغمس فى الواقع الذى ترفضه، لتجعل من كشوفها وسيلة للتغيير، والصوفى المعاصر يلبس الثياب العصرية، ويدخل الانتخابات لكى ينصبه الفقراء ملكاً للرؤيا، الصوفى العصرى ينزل إلى السوق، ويتجول بين الناس ويجادلهم لأنه يريد أن يحيى الجوهر الإنسانى فيرفع الظلم ويحطم العراقيل ويقاوم القهر والاستغلال لكى يساهم فى وضع لبنات المجتمع السليم، مجتمع الكرامة والتقدم.

إذن فموقف الصوفى الثورى الذى آمن به الشاعر فى هذه الحقبة يعبر عن سعى الشاعر لوضع الشعر فى مكان دقيق فى حياتنا، لدفع هذه الحياة إلى الأمام

واتخذ الشاعر من هذا التوجه فرصة لكى يحقق رسالته الفنية من خلال منطق جمالى رفيع المستوى، فيخترق حجاب الزمن ليؤدى دوره الخالد، دور النبوة.

وعلى الوجه الآخر يدرس الناقد جانباً آخر فى مدرسة الشعر الحر يتجلى فى التجسيد الحسى الذى يتفشى فى التجربة بشكل عام وفى دراسته [اللمس بالشعر وشعرية الحس] عن تجربة الشاعر اللبنانى نزار قبانى فيناقش فى بداية الدراسة بيت نزار الذى ورد فى ديوانه : [قالت لى السمراء] :

إذا قيـــــل عنـــى "أحـَـسّ" كفانـــــى .

ويتحدث الناقد عن أن وظيفة الفن دائماً بداية من عصور رجال المغارات والكهوف حتى عصر التكنولوجيا والالكترون هى الملامسة، فيؤكد بذلك جانباً حسياً أساسياً، فلكى يكون اللون لوناً لابد أن يلامس العيون، ولكى يكون اللحن لحناً لابد أن يلامس الآذان، ونزار قبانى يجعل الشعر لمساً بالكلمات فتتحول إلى أصابع، وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستثارة بكل ما لدى اللمس من مباشرة وحرارة وفعل وبكل ما لدى النزوع الحسى من حميمية.

ويناقش الناقد كيف أن الجوانب الحسية كانت تعبر عن نزعة [جوهرانية] فى رؤية الشعر وكانت من أبرز تجليات ثورة التخييل الرومانسى التى أطلقها "جوته" فى ألمانيا ونظّر لها "كولريدج" فى انجلترا قبل أن يرددها العقاد فى معرض نقده لتشبيهات شوقى. فهى إذن من مظاهر التحديث فى نظرية الشعر العالمى التقطته الرومانسية وعبرت عنه بقوة فى مدرسة الشعر الحر، ويعتقد الناقد أن الحسية التى التمسها نزار قبانى وحققها فى شعره كانت يقظة أخرى موازية ليقظة الوجدان الرومانسى ومتممة لها، وكانت بعثاً للاعتراف الواقعى بالجسد الإنسانى ودعوة للحد من حالة التغييب وتأكيداً لاحترام مطالب الإنسان والاعتراف بمشروعيتها.

وللحسية مظهر وظيفى فى الشعر يوضح مدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد واستثمار حساسية جمالية جديدة له لكى يتمكن الشعر من مواجهة المحرمات والسلبيات والوهم [وهى بذلك تجربة ثورية إنسانية تقاوم الحس الخلقى المزدوج بين السر والعلانية فى عالمنا العربى، لتضفى عليه قدراً من التماسك والانسجام. وتعد استجابة متفاعلة لموجة المواجهة الواقعية للمتغيرات الجديدة فى

الحياة والفن. فهى تسهم بشكل نشط فى بناء متخيل جديد، مرتبط بمعطيات الحس وتجارب الشباب - أساليب الشعرية - ص٣٩].

ويدرس الناقد طبيعة العلاقة بين الوعى بالجسد عبر اللغة من ناحية، والمكونات الثقافية لبروز الفردية فى العصر الحديث من ناحية آخرى، فالجسد كما يقول العالم الأنثروبولوجى لوبروتون له دور خاص فى المجتمعات التقليدية ذات التركيب الجمعى المتجانس، والتى لا يمكن تمييز ما هو فردى فيها، بحيث لا يشكل الجسد موضوعاً قابلاً للانفصال، فالإنسان فى هذه المجتمعات يمتزج بالكون وبالطبيعة وبالجماعة، وتصورات الجسد فى هذه المجتمعات هى فى الواقع تصورات الإنسان نفسه، إن صورة الجسد تبدو حينئذ صورة الذات، بحيث يصبح من غير الممكن التفكير بالجسد إلا بكونه منارة حدودية تعيّن تخوم حضور الشخص تجاه الآخرين.

ويضيف الناقد أنه ستظل ملاحظة النماذج بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار قبانى ملمحاً أسلوبياً مميزاً، وهذا يعطى الفرصة لكى نصف شعريته الحسية باتكائها المسرف إلى "المخيال الجسدى"، مما يكاد يفضى عنده إلى التطابق بين حدود الفرد وحدود الجسد [ويؤدى - فى ظل التصورات العرفيّة الشائعة فى الثقافة العربية إلى الوقوع فى نوع من الاستلاب والتشيؤ وإغفال بقية المظاهر الإنسانية للشخصية لقاء هذا التركيز على جانب واحد، بما يجعل مفهوم التحرر عنده منقوصاً غير مندرج فى منظومة كلية شاملة - السابق ص٤٩].

وتظل متابعة الجوانب الحسية أسلوباً نقدياً أساسياً يتمشى مع طبيعة الظاهرة المدروسة، ظاهرة الشعر الحر فنجد تقاطعاً مستمراً مع القضية يتوزع على دراسات عن تجارب صلاح عبدالصبور والبياتى وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وغيرهم، لكى يؤكد الناقد أحد المعطيات المهمة فى التيار الشعرى الستينى برمته. فيلاحظ على سبيل المثال هذه المسحة العيانيّة الملازمة لشعر صلاح عبدالصبور حيث تعدّ الصور الحسية - كما كان يقول برجسون - "نداء يتجه إلى المعرفة الخلاقة لدى القارئ"، وهى وسيلة بناء المتخيل الشعرى ودعوة للابحار فى الذاكرة على حد عبارة عبدالصبور [السابق ص٩٥].

وعلى سبيل التمثيل أيضاً يبحث الناقد الجوانب الحسية عند الشاعر عبدالوهاب البياتى، ويظل يتابع تطورها إلى أن تصل إلى مشهد المداعبة الأيروسية بعد أن يدخل الفواعل الأنثوية فى أحد مقاطعه الشعرية :

لم يره أحد

لكنى كنت أراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

ويعب "الفودكا" بإناء القيصر "إيفان"

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضتيه

ويداعب هرّته

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى : من أنت؟

ويهذى سكران.

المحظيات هنا ينتقلن من رتبة المكملات إلى ممارسات لفعل الحب المبتادل، بعد مداعبة نهودهن بريشة الطاووس الإمبراطورى بلونها وايقاعها معادلاً دلالياً وموسيقياً للحية الحمراء [ثم يجئ الفعلان الأخيران فى المقطع : "ويقول / ويهذى" لمعاودة النمط التعبيرى السابق، على المشهد التعبيرى السابق، على المشهد الأيروسى، والملتحم معه بعد أن يكون قد بلغ أقصى حالة من الذهول والغيبوبة، إذ يتساءل عمن يطارحنه العشق والشبق . بهذيان قيصرى وصوفى معاً – السابق ص١٣٧].

المظاهر الحسية دائماً فى اللون والرائحة والطعم على سبيل المثال كمثيرات تؤثر على الشعراء بقوة لأن الشعراء كالأطفال يحبون اللعب، ولكنه لعب فلسفى لاستكشاف المحددات وأعماقها، وتظل الحواس تستمتع باستحضار هذه المحددات،

لأنها وسائل فعالة تساعد العقل فى النفاذ إلى الوجود المحيط به، والشاعر باستخدامه للألفاظ الحسية لا يريد أن يوردها لذاتها بل هو يستخدمها للوصول بنا إلى تصورات ذهنية معينة، يريد أن يجعل أحاسيسنا تنشط وتتحرك فالأداء الحسى مثلما يشير الناقد عز الدين اسماعيل إلى مقولة [إروين إدمان] فى كتابه [الفنون والإنسان] لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون من خلال الاستعمال (الروتينى) فيثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار بجدته المثيرة.

وينتقل الناقد ليبحث قضية آخرى فى مدرسة الشعر الحر هى الأيديولوجية التى تمثل بعداً أساسياً فى هذه التجربة، فقد طرحت على جمهور عريض من المتلقين، النسبة الغالبة فيه تنتظر من الشعر أن يكون عزاءها وغناءها، وأن يكون صوتها الواضح القوى ومجلى وعيها القومى، وحركة ضميرها العلنى.

ويستشهد الناقد بقصيدة "لا تصالح" للشاعر "أمل دنقل"، هذه القصيدة التى أدت وظيفة ثورية وأشبعت حاجة وطنية وقومية حميمة لدى المتلقى فى مصر والعالم العربى، خاصة من أصحاب الصوت المكبوح فى أجهزة الإعلام، وهى لم تشبع ذلك بدلالتها السياسية التى تستوى فيها مع آلاف المقالات الغثة والسمينة، وإنما بما فيها من شعرية ومستوى فنى عال لتجربة الشعر الحر فى تقنياته الجديدة، وتعامله مع التراث بذكاء فى الوقت نفسه، بحيث تتجاوز القصيدة مجرد بلورة الوعى الجمالى أيديولوجياً إلى أدائه بشكل جمالى جديد [أشكال التخيل - ص١٦٩].

ويعدد الناقد المواضيع التى ينتعش فيها الحس الأيديولوجى عند عدد من شعراء مدرسة الشعر الحر، فيبين كيف تولد الرؤيا من منعطف اليقين الأيديولوجى الفادح عند شاعر مثل عبدالوهاب البياتى على سبيل المثال، وتجويف الإنسان، وعهر الحضارة فى المقطع التالى على سبيل المثال، من العناصر التى لا مصدر لها سوى عقيدة الشاعر الأيديولوجيه التى تظل مباطنة للتجربة الشعورية :

فلتدفعى

رجالك الجوف

إلى الصلاة،

فـالأموات

قد دفنـوا أمواتهـم

وانطلقوا بغـاة

يروعـون الطـير فـى أعشاشـها

ويطلقـون النـار

عليك يا عـاهرة قد فاتهـا القطـار

لقد حسب بعض النقاد أن الـتزام الأديـب بقضايـا مجتمعـه يعنـى بـالضرورة عكوفه على القضايا اليومية المعيشة مما يقلل مـن شـأن أدبـه فيهبـط الفن ويبتـذل، ولكن علـم الجمـال اثبت عكس ذلـك، فالشـعر العظيـم لا يكتسـب قيمتـه مـن سـمو القضايا التى يناقشها، ولكن قيمـة الإبـداع تعـود للأثـر الجمـالى والفكـرى والنفسـى الذى يتركه النص فى أعماق المتلقى بغض النظر عن الموضوع الذى طرحه، كمـا إن القضايـا الصـغيرة التـى نعيشـها فـى كـل يـوم هــى التــى تكـون نكهــة الحيـاة وخصوصيتها وهى التى يمكن أن تكون مادة غنية تساعد الشاعر على بناء فنه.

ويرصد الناقد صلاح فضل ملامح عديدة يتجلى فيها البوح القومى والوطنـى والسياسى من خلال أشكال عديدة فيطلق على أسـلوب الشـاعرة فدوى طوقـان أنـه يعبر عن [البوح القومى الخاص] على ما فى هذه العبارة من تضاد، فإذا مـا قرأنـا قصيدتها [إلى صديق غريب] سنحس أنها تبرز التواصـل الفـردى مـن خـلال الهـم الجماعى المشترك، وتصور فى القصيـدة اسـتحالة الحـب بيـن فتـاة عربيـة ورجـل آخر، ليس بسبب منطق التقاليد والشرف ولكن لأنهـا تعـانى مـن مواجعهـا الوطنيـة ولاطاقة لها على كبرياء الحب ونديته :

صديقـى الغريـب

لـو أن طريقـى إليـك كـأمس

لـو أن الأفـاعى الهوالـك ليسـت

تعربد فـى كـل درب

وتحفـر قـبراً لأهلـى وشـعبى

وتزرع موتـاً ونـار

لـو أن الهزيمـة لا تمطـر الآن

أرض بـلادى

حجـارة خـزى وعـار [لـم تكـن قـد قذفت بعـد حجـارة الانتفاضـة]

ولو أن قلبـى الـذى تعـرف

كمـا كـان بـالأمس لا ترعـف

دمـاه علـى خنجـر الانكسـار

ولو أننـى يـا صديقـى كـأمس

أُدِلُّ بقومـى ودارى وعـزى

لكنـت إلـى جنبـك الآن، عنـد

شـواطئ حبـك أُرْسـى

سـفينة عمـرى

لكُنا كفرخـى حمـام

وتمثل بنية هذه القصيدة [بنهايتها الشرطية المفتوحة، أيقونـة دقيقة ومركـزة لهيكل الحس الذاتى الوطنى الرهيف بمكوناته المتميزة، إذ يندغم ضمير المتكلمـة مـع أهلهـا وشـعبها فـى مواجهـة الأفـاعى الغازيـة، ويحـدد هـذا الموقـف مصيرهـا الشخصـى، لأن خنجر الانكسار قد غاص فى قلبها - أشكال التخيل ص١٧٢].

ويتابع الناقد كيف تتسلخ تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور عن الهم الكونـى الميتافيزيقى لكى يغرق فـى الهم السياسـى، فيلقـى الشـاعر بأربعـة أوامر بوليسية متوالية تنتهى بالنداء العسكرى "قف" فى الوقت نفسـه الـذى يكـون فيـه الشـاعر قـد استثمر الحكاية الشعبية [أنا لا أسمع أنا لا أنظر، أنا لا أتكلم] أو قـد تكـون المسـألة

هى سخرية البلياتشو من الشرطى الذى يقلده ويغمز بعينيه الرمزيتين لجمهور القراء، ويشير الناقد إلى تاريخ نشر القصيدة فى ملاحظة مهمة فقد نشرت فى شهر يوليو عام ١٩٦٢، أى بعد شهور من مأساة تفكك وحدة الجمهورية العربية المتحدة فى إطار ضغوط القهر السياسى :

احرص ألا تسمع

احرص ألا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

قف

وتعلق فى حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب فى الرمل.. كلام.

[أساليب الشعرية – ص١٠٥]

ومن الطبيعى أن يتعرض الناقد للجوانب السياسية عندما يدرس تجربة محمود درويش بسبب ظروف القضية الفلسطينية وبخاصة فى قصيدته التى يبرز فيها بطاقة هويته، والمتكلم فيها هو الشاعر العربى الذى يعيش فى دولة اسرائيل وهو يملى بياناته الشخصية على الموظف المسئول يتكلم بصيغة الأمر بحيث ينتهى الحديث باستفهام [فهل تغضب؟] وبين الأمر والاستفهام نتعرف على بيانات المواطن العربى التى تطابق الواقع بشكل مدهش نظراً لكثافتها وتحديدها لقضايا تهويد الأرض وطمس الهوية العربية لفلسطين :

سجل!

أنا عربى

ورقم بطـاقتى خمسـون ألـف

وأطفـالى ثمانيـة

وتاسـعهم سـيأتى بعـد صيـف

فهـل غضــب؟

يأتى هذا الصوت البرئ الصريح ليقول للآخر المتسلط : "سجل" بكلمـة ذات نكهة ساخرة من ناحية ومـن ناحيـة أخـرى تقـابل الفعـل "إقرأ" ذى الشـحنة الدينيـة والعاطفية . ويفترض الناقد أن المتكلم شعب بصيغة المفرد، وأن المخـاطب يشـمل جميـع القـراء خلـف صيغـة الموظـف المسئول [أى أن الشـاعر وقارئـه "يسـجلان" بدورهما مواقفهما فى النص، بحيث تحتشد الإشارات المتقاطعة فى اتجاهات عديـدة دون أن يندّ منها شئ عن ضمير الخطاب – السابق ص ١٤٣].

ويوضـح النــاقد أن شـعر درويش، خاصـة فـى هـذه القصـيدة يتعـرض لأخطـر قضايا العصر بلغة بسيطة بريئة ومباشرة، إنه يطمـح إلـى تأسـيس الكينونـة ليس مـن خلال الحجاج التاريخى البسيط ولكن من خلال إيقاظ الحلم ونقل الموقف الثـورى إلـى الشعر، ويعبر عنه من داخل المنطق الشعرى ذاته وان ما يفعلـه درويـش ليس مجـرد التعبير عن القضية القومية فحسب بل فى خلق المعادل الشعرى رفيع المستوى.

ويتأمل الناقد الفن فإذ به نبوءة لأنه يفجر طاقات الإنسان ليرى فـى لحظـات التوهج مسيره ومصيره، ويتأمل السياسة فإذا بها نبوءة لأنهـا إدراك عميـق للشـكل الذى ينبغى أن ينتظم به المجتمع لتحقيق أكبر قـدر مـن التـوازن المثمـر بيـن قـوى الحياة [انتاج الدلالة ص٥٨] ومـن هنـا يكتشـف النـاقد العلاقـة بيـن الفـن والسياسـة وكيف يستثمرها المبدع ليكسب كتابته نكهة خاصة.

ويتناول الناقد أبعاد التراث في تجربة الشـعر الحـر سـواء مـن خـلال تـأثير التراث القديم كله بشكل عام أو من خلال تأثير الشعر القديم بشكل خاص، وبخاصة عندما ارتبطت مشكلة التراث بالمفهوم القومى، وبعد حركة الإحياء التى أرادت أن تقرب بين الناس وبين تراثهم الذى يمثل نبعاً روحياً وثروة فكريـة وأدبيـة، وإن لـم تنجح هذه الحركة سوى فى التقاط الشكل الشعرى فى أغلبها ومجرد إعـادة النبـض التراثى، ولكن المدرسة الجديدة تخلص للـتراث مـن منظـور أعمـق يتجـاوز قضيـة

الشكل ويتأمل الأبعاد العميقة للتراث، بحيث تصبح علاقة الشاعر المعاصر بالتراث هى علاقة استيعاب وتفهم ووعى عميق بالمعنى الإنسانى والحضارى للتاريخ، ويصبح التعامل مع التراث هو تفجير لطاقات كامنة، يعيد كل شاعر طرحها من منظور أكثر جدة . لم ينسلخ شعراء مدرسة الشعر الحر عن التراث العربى والإسلامى بل تعاملوا معه بإيجابية وتفهم عميق، وأتيحت لهم فرصة لم تتح لشعراء الأجيال السابقة من أجل هذا التمكن القادر على الاستلهام الصحيح.

ويدرس ناقدنا البعد التراثي عند عدد من شعراء مدرسة الشعر الحر ويعالج على سبيل المثال نموذجاً مشهوراً لأمل دنقل هو قصيدته [لا تصالح] التى سبقت الإشارة إليها، ويبعث الشاعر فيها حرب البسوس من جديد لكى يعبر عن قضية سياسية معاصرة هى رفض "كامب ديفيد"، مؤدياً دور البطل القومى الناطق بمكنونات الوعى الجماعى، ويستثمر الشاعر التقنيات ذاتها وهذا مكمن اعتراض الناقد على التجربة لأن وضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون عبور المسافة الحضارية الهائلة سوف يحدث بعض المشكلات منها اعتماد مقولة الثأر أساساً لدعوة الحرب وكان أحرى لها أن تعتمد أفكاراً وقيماً إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل، وقد كان ينبغى للشاعر أن يلاحظ هذه التعقيدات التى أصابت الموقف العصرى من قضية السلم، ولأن التكرار الحرفى لم يعد مقبولاً لأن حياة القبائل وصراعاتها لايعاد انتاجها فى عالم اليوم وهكذا لا يكتفى الناقد برصد المواضع التى يتأثر فيها الشعراء بالتراث ولكنه يدرس هذه المواضع محللاً ومنتقداً.

- ثالثاً -

ولايكتفى الناقد بتقييم الرؤى التى طرحها الشعراء بما احتوت من مضامين وتوجهات فكرية وثقافية ولكنه ينتقل إلى التقنيات التى استخدمها هؤلاء الشعراء لكى يطرحوا هذه المضامين من خلالها.

يعاين اللغة على سبيل المثال من خلال مستوياتها وتجسداتها لأن اللغة هى المفتاح الأول للترجبة الشعرية بحيث يتحدد موقف الشاعر من العالم على أساس موقفه من اللغة وقدرته على تثويرها، ويقاس – كما يقول الناقد – بمدى كفاءته فى

تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة توازى تغيرات الحياة وتدل عليها، حيث يتحول العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكيونة، وتتحدى العدم المتربص بها.

ويمضى الناقد فى تتبع المستوى اللغوى فى التجربة فيبدأ بطرح تصور عام يصف فيه طبيعة اللغة الشعرية فى مرحلة الستينات، ويتكلم عن قصر المسافة بين الدال والمدلول، فالأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز وإن كانت تلتحم فى النهاية فى بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج وتضع المتلقى فى حالة التوتر الجمالى الناجم عن متابعة هذه الحركية والاسهام فيها ومعايشة كيفية تكيف اللغة مع أوضاع التعبير المعاصر لكى يتحقق نبع أساسى من منابع الطاقة الشعرية.

وبشكل تطبيقى يدرس الناقد ثلاثة من مستويات اللغة فى هذا المقطع للشاعر صلاح عبدالصبور :

بالأمس فى نومى رأيت الشيخ محيى الدين
مجذوب حارتى العجوز
وكان فى حياته يعاين الإله
تصورى، ويجتلى سناه
وقال لى ".. ونسهر المساء
مسافرين فى حديقة الصفاء
يكون ما يكون فى مجالس السّحر
فظُنَّ خيراً، لا تسلنى عن خبر
ويعقد الوجد اللسان .. من يبح يضل
ومت مغيظاً .. قاطع الطريق .."
ومات شيخنا العجوز فى عام الوباء
وصدقينى، حين مات فاح ريح طيب

من جسمه السليب

وطار نعشه وضجت النساء بالدعاء والنحيب

بكينه، فقد تصرمت بموته أواصر الصفاء

ما بين قلبى اللجوح والسماء

بالأمس زارنى، ووجهه السمين يستدير

.. مثل دينار ذهب

ومقلتاه حلوتان .. جرتان من عسل

عميقتان بالسرور

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار

وقال لى - وصوته العميق كالنغم.

"يا صاح أنت تابعى

فقم معى

رد مشرعى

فالأمر فى الديوان .. قم!"

- يا شيخ محيى الدين إننى كسير

- لا يكسر الجناح يا إنسان، والإنسان داء قلبه النسيان

- يا شيخ محيى الدين إننى صغير

- بل كلنا صغار .. الحبيب وحده هو الكبير

لم أدر كيف غاب

لا من خلال باب

انصت لم أسمع خطاه تلمس التراب

حدقتُ وانتفضتُ، وانزعجت لحظة، غاب

يستخرج الناقد من الصيغ الشعرية فى هذا النص ثلاثة مستويات لغوية هى: لغة الرسالة من خلال عناصرها السردية التى تتخلل عملية الحكى من مثل : تصورى.. صدقينى، ولغة المصطلح الصوفى مثل : "لا تسلنى عن خبر" و "من يبح يضل" و "قم معى، رد مشعى، فالأمر فى الديوان قم" ، ولغة الحوار مثل : -

يا شيخ محيى الدين إننى صغير

- بل كلنا صغار، الحبيب وحده هو الكبير

إن التركيب اللغوى فى هذا المقطع يجمع بين هذه المستويات الثلاثة المتفاعلة لكى يتم خلق الموقف الكلى، وصياغة ما ينبثق فيه من اتساق الأنغام المتباينة ويمكننا أن نتلمس ذلك التقابل بين أضلاع الكلام داخل منظورات متعددة ولهجات متباينة، فعبارة "تصورى" تزيد حيويتها المعيشة بمجاورتها لصيغة شعرية عرفية تعقبها هى "ويتجلى سناه" والانتقال بين المستويات المتباينة هو الذى يحدث الأثر الجمالى للتركيب اللغوى، ويبرز ما يطلق عليه الفيلسوف الظاهراتى البنيوى [إنجاردن] : صوت الكلمة الذى يحمل معناها، فهو يميز صوت الكلمة التى يختلف دورها عن تلك الكلمات التى تستخدم فى الحياة اليومية، ومن أنماط هذه الفئة ما يسميه : "الكلمات المعيشة" وهى التى تكون مميزة للشعر وتظهر خبرات المتحدث من خلال طابعها الصوتى والنبرة التى تنطق بها. ويعتقد الناقد أن إنجاردن لايتحدث هنا عن الكلمات بالمفهوم النحوى، ولكن يتحدث عن الصيغ والتراكيب اللغوية، لأنها هى القادرة على إظهار الخبرة الكلامية، وتظهر هذه الخبرات الجمالية فى الصيغ المعيشة فى الحديث اليومى متفاعلة مع صيغ آخرى، فلهجة الصوفى فى المقطع السابق تقيم حواراً مع لغة الراوى فتبرز أيضاً شخصية المرسل إليه، [وإذا كانت معظم الاشارات الأسلوبية التى رصدت لغة صلاح عبدالصبور قد أكدت تعدد المستويات فيها، وأبرزت بصفة خاصة تضمنها لظواهر لافتة مثل شيوع صيغ التثنية بأكثر من المعتاد فى الشعر، وتأنيث المذكر والاستعمال المنتظم لصيغ التصغير، فإنها قد أغفلت أحياناً الدلالة الوظيفية الجامعة لهذه الظواهر فى سياق واحد، هو تسرب مستوى اللهجة الدارجة إلى نسيج الشعر بما يسبغه من نثرية هى الانحراف الواضح عن الشعرية السابقة وبداية التشغيل الدينامى لكثافة التعبير الدرامى الجديد - أساليب الشعرية ص٩٠].

ويظل الناقد يتابع قضايا التطور اللغوى، ويذهب إلى أن "أسطرة" اللغة تأتى من خلال تحميل هذه اللغة فائض قيمتها الدلالية المتزايدة، وعند قراءة قصائد محمود درويش [سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا] أو [أحمد الزعتر] أو [قصيدة الأرض] على سبيل المثال سنجد أن السمة المشتركة بينها هى انبثاق الرؤيا الجمالية من خلال انكسار التعبير أو انحرافه، وهو ما يمكن أن يرهق القارئ العادى، ولكن الناقد يسعى إلى بحث هذه التقنية الشعرية الخاصة التى تمثل فى الغالب استثناء فى حركة الشعر الحر، استثناء يقترب بالتجربة كلها نحو منطقة أكثر جدة سيعمل فيها شعراء مرحلة تالية فى السبعينيات، لأن تجربة الستينات أقرب إلى التصور الذى طرح قبلاً حيث تكون دلالة الكلمة اللغوية مطابقة لمعناها قدر الإمكان . ومن هنا يلمس الناقد هذا التماسك القوى فى نص قصيدة الشعر الحر، هذا التماسك الذى يستبعد التناقض، ويتطلب وحدة المنظور، ويتطلب أيضاً تعايش المعانى مهما تعددت إشاراتها ودلالتها.

ويراقب الناقد ملمحاً أساسياً فى لغة الشعر فى تجربة الستينات هو [السرد]، وفى المقطع السابق لصلاح عبدالصبور نجد القصيدة تنتقل من المستوى السابق إلى مستوى آخر من خلال السرد بحيث تتحقق درجة عليا من الحركية، يدفع السرد إلى الانتظام فى تشكيل خاص يتصاعد فيه التوتر حتى يبلغ ذروة الاحتدام فى لحظة مشحونة شجنياً ثم ينتقل الحدث فجأة إلى طريق مختلفة :

صديقتى، إنى مريض

وساعدى مكسور

ومهجتى على الفراش كل ساعة تسيل

وأغزل التراب فى سكينتى رداء

وأصنع الأكفان ثم أنجز التابوت

هذا الصباح ..

أدرت وجهى للحياة، واغتمضت، كى أموت

فى هدأة السكوت

قد آن للغريب أن يؤوب

للمركب الجانح أن يرسو على شط قريب

للجدول الناضب أن يفضى إلى نهر رحيب

وطرقتين فوق بابنا .. موزع البريد

لا! لا أريد

هل من مزيد يا حياة، محنتى هل من مزيد

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب

الساق للكسيح

العين للضرير

هناءة الفؤاد للمكروب

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون

كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير

يفسر الناقد كيف تتجلى حركية المقطع فى التراوح بين الوصف السردى الذى يصل إلى أعلى درجات احتدامه فى عبارة : "أدرت وجهى للحياة واغتمضت" ثم الانقلاب المفاجئ فى عبارة " "وطرقتين فوق بابنا"، وما جاء بين العبارتين من معان شجية مكثفة، تجلت فى السطور الأربعة : قد آن.. قد آن.. للمركب.. للجدول.. حيث تتوالى أشكال التوازى التعبيرى فى صيغ تصويرية تتخلّل نسيج السرد الذى يفيض بحركية الحدث وزخم تتابعه [بما يجعل العنصر الغنائى المندرج من السياق الدرامى يكتسب بدوره فعاليه درامية مثل النجوى فى قلب الموقف المأساوى، فالتراوح والمزج بين الإيقاعات الدلالية هو المولد للكثافة، وتأتى مفارقة الرفض المبدئى لما يأتى :

"لا! لا أريد" بينما هو فى الواقع قميص يوسف علـى مقلتـى يعقـوب، لتحفر على سطح اللغة السردية المألوفة نقشاً تصويرياً بارزاً وتحدث معجزة الاقبال علـى الحياة بعد الامتثال للموت] .

وهكذا يصبح لصلاح فضل نظرته الخاصة للسرد عند صلاح عبدالصبور، تتجسد هذه النظرة من خلال تعبيره [تشعير السرد]، بحيث لا تعتمد القصيدة علـى المجاز فى إقامة العالم المتخيل فحسب، بل يتم بناء الوحدات السردية بأسلوب شعرى يتجاوز مستوى الحكاية المنطقى ويكاد يقبض علـى حركة الحياة وحراراتها.

والسرد عند صلاح عبدالصبور يراه صلاح فضل أنه لا يمثل رؤية الشاعر وإنما يمثل اداة تصويرية لمبدع ذكى لا يصل إلى الشعرية عن طريق الإيقاع فحسب بل عن طريق الاختزال والاقتصار على اللحمة الدالة التى تفيض بالمعنى بالصورة التى تفجر شرارة الاحتدام النفسى لدى المتلقى بتأثير الكيفيات والأوضاع الأسلوبية الجمالية الخاصة .

وإذا كان السرد عند صلاح عبدالصبور يمثل ملمحاً أساسياً فى التجربة، فالناقد يشير إلى أنواع مختلفة لهذا السرد، منها على سبيل المثال هذا اللون الخاص من السرد غير القصصى ويستشهد الناقد بالقصيدة التى يستهل بها الشاعر مجموعته الثانية : "أقول لكم" ذات النبرة الجبرانية الواضحة حيث يستخدم الشاعر تقنية تعبيرية شعبية هى تقنية الأحجبة "التى تُطرح من خلالها الأسئلة حول أشياء مبهمة، ومحاولة معرفتها من خلال أسماء مختلفة ومن خلال محاولات عديدة، لكى نتعرف على هذا "السرد المكانى" كما سماه الناقد ووصفه بأنه أشبه بوضع الشئ الخفى فى وسط الدائرة، ثم تتوالى حركات الرقص حوله لمعرفة جوهره.

وهذا النوع من السرد – فى تقييم الناقد يختلف عن النوع السابق الذى يمكن وصفه بالزمنية لأنه يتمثل حكاية متتابعة سببية كالأقاصيص.

ويصل الناقد إلى نوع ثالث من السرد يستخلصه بشكل نموذجى فى قصيدة [الرجل الذى كان يغنى] من ديوان [أشعار فى المنفى] للشاعر عبدالوهاب البياتى :

على أبـواب طـهران رأينـاه

رأينـاه

يغنى

عمر الخيام، يـا أخـت، ظننـاه

على جبهته جـرح عميـق، فـاغر فـاه

يغنـى، أحمـر العينيـن

كـالفجر، بيمنـاه

رغيـف

مصـحـف

قنبلة، كــانت بيمنـاه

يغنى، عمر الخيـام، يـا أخـت

حقول الزيـت واللـه

يغنـى طفلـه المصلـوب فـى مزرعـة الشـاه

وكـان المـوت أواه

على مقربــة، علـى أطـراف دنيـاه

ونادانـا ونـاداه

صيـاح الديـك، أختـاه :

وخلفنـا فـى السـاحة، لا تطـرف عينـاه

- "وداعــاً"

قالهـا، واختفـت فـى فمـه الآه

- "وداعاً، لـك يـا طهـران

– يا صاحبة الجاه

– وداعاً لك يا بيتى

– وداعاً لك أمّاه"

ودوّت طلقة واختنقت فى فمه الآه

على أبواب طهران رأيناه

يغنى الشمس فى الليل

يغنى الموت والله

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

ويقنن الناقد نوعاً ثالثاً من السرد هنا، فإذا كانت صورة الكائن تتطلب توظيف البعد السردى فى النص فيتعين على الشاعر أن يقوم بتحريكه فى الزمان حتى لا يتجمد، فيعرض حالاته المتتالية عبر أحداث واضحة، وهنا يتخذ السرد طابعاً شعرياً بسبب هذا الإيقاع العالى، الناتج عن الصوت الذى طرحه الشاعر بشكل خاص من ناحية، وعلى القافية المبتكره من ناحية آخرى، وكذلك فهناك عمليات الترجيع الصوتى من خلال تكرار الوحدات المعجمية والأشكال النحوية، وتكرار بعض الفقرات التامة أيضاً، بحيث أشبعت القطعة بالتماثل والتوازى والتكرار . ويضيف الناقد إلى هذا ما يعده المستوى الأعمق وهو البنية الجولية التى تجمع بين الأضداد مثل الغناء والجرح، أو المصحف والقنبلة أو الله وحقول الزيت ثم الانتقال إلى المستحيل فى "يغنى الشمس فى الليل" والجمع بين الغناء للموت ولله بعد ذلك. مما يفجر الدلالة الثورية أيديولوجياً وشعرياً.

ويتحدث الناقد عن نوع رابع يسميه [السرد الدرامى ويستشهد له بتجربة الشاعر أمل دنقل، وقصيدته القلقه التى لا تمضى فى سرد رتيب منتظم، ولا تلزم مساراً ثابتاً، فلا تبدأ الحكاية من أولها إلى آخرها بل تتجزأ وتتشتت وتنتقل من مستوى دلالى إلى آخر دون ربط منطقى واضح ومع أن كلاً من النسقين القصصى والدرامى يعتمدان على عنصر التتابع السببى الزمنى الذى يضبط الحركة المتصلة . إلا أن النسق الدرامى يطرح نمطاً أشد تداخلاً وتكثيفاً وصراعاً،

كما أن [زواج الدراما بالشعر أشد تكافؤاً وأكثر عوناً على تحقق جوهر كل منهما في وحدة تبرز خواصهما الوظيفية - انتاج الدلالة ص٤٠].

ويهتم الناقد اهتماماً كبير بأحد المستويات اللغوية الأساسية وهو التأثير النحوى على التركيب اللغوى . ويلاحظ أهمية الصيغة النحوية فى الدلالة الشعرية مباشرة. إن عطف [غير المتجانسات] فى المقطع التالى للشاعر عبدالوهاب البياتى يفضى إلى نوع من الإبهام :

لابد للخفاش

من ليل، وإن طلع الصباح

والشاة تنسى وجه راعيها العجوز

وعلى أبيه الإبن، والخبز المبلل بالدموع

طعم الرماد له، وعين من زجاج

فى رأس قزم تنكر الضوء الطليق

يعلق الناقد على غياب العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه، وعلى تحريك التركيب النحوى عبر التقديم والتأخير، مما يؤدى إلى صعوبة استخلاص المعنى من خلال الوحدات الجزئية ذاتها، بحيث تبدو فى بعض الأحيان عبثية مثل : "وعلى أبيه الإبن" مما يؤكد خاصية أساسية فى شعرنا الحديث كله وهى الغموض الشعرى، وصعوبة الفهم بالتالى، وهذا بالضبط ما دعا "شكرى عياد" إلى القول بأن [شعر البياتى يثير أكثر من أى شاعر معاصر آخر مشكلة "الفهم" فى الشعر، ففى البياتى عرق سبريالى يجعل الصور التى يتدفق بها متنافرة الأجزاء فى بعض الأحيان يصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه].

ويقترب الناقد مما يسميه بالأيقونة النحوية فى المقطعين التاليين :

لم يره أحد

لكنى كنت أراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

ويعب الفودكا بإناء القيصر "إيفان"

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضتيه

ويداعب هرته

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى : من أنت؟

ويهذى سكران

لم يره أحد لكنى كنت اراه

يخفى تحت عباءته

مدناً

كتباً

أوراق

نجماً أحمر / ديكا

قيثار

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

فى المقطع الأول تتوالى وحدات الأفعال بنسق زمنى يبدو فى الظاهر حالياً، بينما هو فى حقيقته تتابع لفعل "كنت" الماضى. ومن ثم فإن بنية الصورة فيه ليست استعارية فهى لا تقول شيئاً قريباً وتقصد شيئاً آخر بعيداً، ولكنها أقرب إلى الكناية التى يمكن أن تقصد المعنى الأصلى فيها، ويرى الناقد أن هذا الأسلوب قريب من الشعر الرؤيوى أو هو الأنسب له، فهو لا يعتمد على أنماط المجاز المألوف .

لقد أوضح علماء الشعرية الألسنيه بدءاً من "جاكوبسون" أن الوظيفة الشعرية للأوضاع النحوية تقابل من بعض الوجوده لعبة الأبنية الهندسية فى أشكال الفن المكانى . وهنا يلاحظ الناقد مع "لوتمان" أن فكرة الجمال لا تنحصر فقط فى الصور البلاغية التى لا تشغل سوى مساحة محدودة فى النص، ولكن الجمال ينبعث أيضاً من البنية النحوية بأسلوب يرينا حركة النص بكل كثافته النشطة الفاعله [فالتكرارات النحوية، مثلها مثل الايقاعية تجمع الوحدات غير المتجانسة في النصوص التى لم تنتظم فنياً فى مجموعات مركبة يمكن توبعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة، ومن ثم فإنها تنتقل من حالة الأداء اللغوى الآلى التى تعتريها فى النصوص العادية لتقوم بلفت الانتباه لتشكيها الذى يغدو جمالياً . ويمكن للدلالة التى تناط بها حينئذ أن تتضمن بيانات جديدة تتصل ببقية العلاقات النصية . وهكذا فإن نظام الزمن الفعلى غالباً ما يقوم بتكوين المظهر الزمنى لصورة العالم الفعلية فى الشعر، خاصة عندما يتم التفاعل بين مستويات العلاقات فى النص – لوتمان].

ويؤكد الناقد بهذا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالى لخلق نماذج الرؤية الشعرية للعالم ويؤكد تفاعل كافة الأبنية الداخلية المؤسسة لخلق الدلالة الكلية.

ويوظف الناقد هذه التصورات فى دراسته التطبيقية بشكل خلاق، وفى مقطوعة عبدالوهاب البياتى :

لم يره أحد لكنى كنت أراه

يخفى تحت عباءته

مدناً

كتباً

أوراق

نجماً أحمر / ديكاً

قيثار

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

وبعد أن تابع الناقد تبادل المواقع بين الفاعل والمفعول [أساليب الشعرية – ص١٣٨] ودلالات هذا التبادل، يتابع هنا نصب العناصر [مدناً – كتباً – أوراق – نجماً أحمر – ديكاً – قيثار] على تشتتها واختلاف موادها وما تشير إليه، والنصب هنا يوحى بمقولة الإخفاء النحوية، فيُضفى عليها اتساق بعد اختلاف ويحدث توحد لمسارها جميعاً، هذا المسار الذى يعبر فى الوقت نفسه عن لغة الشاعر وعالمه.

ويفصل الناقد عدة مستويات شعرية أخرى منها مستوى الصورة الشعرية فيدرس الصور الحسية عند صلاح عبدالصبور ونزار قبانى والصور الرؤيوية عند عبدالوهاب البياتى، والصورة ذات الطابع الأسطورى أو الرمزى عند بدر شاكر السياب، ويعرض لنا مراحل الرمز، فالتقسيم الأولى للرمز يندرج فى مجال التخييل وطاقاته من الرموز المعتمة التى نستجيب مع ذلك للتحليل النصى الكاشف إلى الرموز التشكيلية التى تقدم بذاتها صورة أيقونية دالة. وبخاصة أن مبحث الصورة الشعرية كان من الموضوعات المهمة فى مرحلة الستينيات، ورصد النقاد أفكاراً أساسية عن مفهوم الصورة الشعرية وردت عند "بول ريفردى" و "ازراباوند" وغيرهما وتحدث عز الدين اسماعيل عن تشكيل الصورة فى المذاهب الفنية الحديثة، وحيث ما تزال الصورة الشعرية تمتلك إمكانيات أوسع من امكانيات الصورة المرسومة، بما يمكن أن تشمله من المحسوسات الشمية والذوقية مما لا يقل خطورة فى تشكيل الصورة عن المرئيات.

وعرفنا جهوداً نقدية متعددة التيارات بداية من مندور ومروراً بالنويهى ورجاء النقاش وغالى شكرى وعبدالقادر القط وعدد كبير من نقاد آخرين ونقاد أقل شهرة أيضاً بحيث غطوا جميعاً قضية الصورة الشعرية بعدّها مدخلاً مهماً للنص الشعرى فى حقبة الستينات.

أما فيما يخص الموسيقى الشعرية فقد بذل صلاح فضل جهداً ملموساً فى معظم كتبه النقدية لكى يسبر غور قضاياها شديدة الأهمية والحساسية، بداية بأكثر الأشكال الموسيقية حدة مثلما كان فى تجربة الشاعر أمل دنقل الذى طرح إمكانات جديدة فى هندسة الإيقاع وتكوين الجمل اللغوية داخل هذا المناخ الحار المشبع بالحميمية الموسيقية التى تنسجم مع الميول التطريبية للإنسان الشرقى، وانتهاء بهذا الإيقاع الموسيقى الهادئ العميق عند شاعر مثل بدر شاكر السياب الذى هضم

الموسيقى التقليدية للشعر العربى وخرج بها إلى مناطق جديدة قدمت للشعر العربى الحديث دفعات قوية وأكسبته روحاً مختلفة تتمشى مع حاجاته الوليدة.

ويظل الناقد يتابع التطور الموسيقى الهادئ فى تجربة السياب، فالتنويع البارز فى النمط الإيقاعى للقصيدة لم يتوزع بالتساوى على مدى حياته الشعرية فقد بدأ عمودياً فى البداية، وإن كان قد أسقط معظمه وخلص إلى صيغة التفعيلة فى معظم انتاجه حتى انتهى إلى نوع من المزاوجة بين الشكلين لإثراء النمط العروضى – كما يرى الناقد – وتحفيزه، أى تحميله دلالات أعمق باستمرار. ويجسد صلاح فضل مسألة التنويع عندما يكشف لنا فكرة مهمة هى أن جداول الأوزان الشعرية المستخدمه فى قصائده تعدّ مظهراً يبين بوضوح هذا التنوع الحيوى فى أبنيته الموسيقية، لأن الشاعر تمكن بمقدرة فائقة أن يوظف جميع البحور سواء أكانت صافية أم ممزوجة لخدمة رؤيته الشعرية بعكس ما كانت تراه شاعرة مثل نازك الملائكة التى كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية وحدها.

ويصف الناقد تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور الموسيقية الهادئة الناضجة من خلال المقطع التالى :

يستيقظ الشئ الحزين فى أواخر المساء

يمور فى الأطراف والأعضاء

ويثقل العينين والنبرة والإيماء

لكنه حنون

يضمنا فى خدر مستسلم مأمون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب

فهذا المقطع يقدم لنا وصفاً بيولوجياً للشئ الحزين وفاعليته الملموسة، كما يقول الناقد، فهو مخدر برئ تسرى فورته فى الدماء لتنتج هذه الأعراض، وهو لا يقوم بهذه التسمية الغليظة المشبوهة ولكن تتم التكنية عنه بباقة يانعة من لوازمه،

وتلعب جملة "لكنه حنون" دوراً يحدد براءة التخدير، وهى الجملة ذاتها التى توالت فى المطلع لتختم الصفات المتوالية . ويقوم الراوى هنا بتنويع الإيقاع، وتنظيم مسافات الجمل الشعرية [فالهمزة المسبوقة بالألف تتكرر ثلاث مرات لاختتام مدى الأفعال الثلاثة الأولى :

"يستيقظ، يمور، يثقل"، والنون المسبوقة بواو المد تسور جملة الاستدراك، وتمتد بعدها قليلاً، والباء التالية للهمزة والمد تنظم الصورة التالية الحميمة لفعل هذا المخدر الشبقى فى صلب الإنسان، فالقوافى ليست مجانية، إنها توظف عضوياً لإقامة تشاكل بين بنية الإيقاع وأنظمة التخييل عندما تنبثق فوارقها من مفاصل الجمل وتشير إلى ملامح التصور – أساليب الشعرية ص٩٦].

وينطلق الناقد من هذا النموذج ومن هذه الكيفية إلى تصور نظرى أعمّ فى تجربة شعر التفعيلة، فلم يكن إلغاء القوافى فى شعر التفعيلة أو تخفيف سلطتها إلى أقل قدر، لم يكن سوى خطوة أولى لتحرير حركتها من أجل إثراء دلالتها وإكساب هذه الحركة معنى أعمق بكثير من مجرد التتالى المطرد، فلا تصبح القوافى مجرد لوازم مرهقة ومفرضة على التجربة تكاد تقود حركة المعنى وتتحكم فيه ولكن تتحرر حركة القافية وتتفاعل بحيوية مع حركة النص بكليته فيتآزر الصوت مع الدلالة فى وحدة متكاملة قادرة على التأثير العميق.

ويقف الناقد طويلاً عند مفهوم البناء فى قصيدة الشعر الحر، ويطرح علينا نظرة متقدمة لطبيعة البناء فى النص، ففى سياق دراسته لقصيدة السياب [أنشودة المطر] على سبيل المثال يبين لنا أن حركة النص لا تمثل دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة من خلال الترجيع والإنشاء والتناص والأسطرة والترميز وغيرها من تقنيات مختلفة لكى تتكون بنية النص، وتتولد دلالاته المشعه بشكل حيوى من خلال توازن دقيق بين خطرى التسطيح من جهة والإبهام من جهة أخرى.

ويصل الناقد إلى فكرة فى غاية الأهمية فى موضوع البناء فى قصيدة الشعر الحر وهى أن الحصيلة الكلية للبناء ليست هى حاصل جمع

التقنيات البنيوية الداخلية بل إن الدلالة الكلية لمعنى البناء أعقد بكثير من المظاهر الجزئية للمعطيات البينوية مجتمعة .

ويناقش الناقد عدداً كبيراً من الظواهر البنيوية المختلفة عند عدد من الشعراء فى تجارب مختلفة، منها على سبيل المثال ما يتضح فى هذه المقطوعة للشاعر محمود درويش :

أرى ما أريد من السلم.. إنى أرى

غزالاً وعشباً وجدول ماء.. فأغمض عينىّ:

هذا الغزال ينام على ساعدى

وصياده نائم قرب أولاده، فى مكان صبىّ

يتبنى الناقد هنا فكرة أن الشاعر محمود درويش يستثمر البنية الشكلية للرباعية إلى أقصى درجة فيلتزم بما لم يكن يلزم الشعراء من قبله من اطّراد المطلع كقافية استهلالية، وكذلك يجعل الشاعر الهيكل النحوى للصياغة منتظماً، ولكنه يسعى بقوة لتنويع حشو الرباعية وتبديل عناصر المطلع ذاته بما يخّفف من إمكانية إملال التكرار، وتتحول عبارة "أرى ما أريد من.. إنى أرى" إلى لازمة موسيقية تمارس دوراً فعالاً داخل المستوى الإيقاعى لإنتاج الرؤيا.

وفى دراسة الناقد لشعر أمل دنقل يبحث فى قصيدة [كلمات اسبارتكوس الأخيرة] عدة حركات تتراوح بين مونولوج أول فى المزج الأول، وحوار فى المزج الثانى والثالث، وعودة بالحكمة الأخيرة إلى الأقران فى المزج الرابع. ومثلما أشار الناقد من قبل، فالعلاقة بين الحركات الأربعة لا تعتمد على مجرد التتابع حتى لو كان التتابع يؤدى إلى نمو الموقف وتفجيره، ولكن العلاقة تكشف عن تداخل اللحظات وتلاقى الأصوات فى صراع حى، وكذلك فالدلالة الكاملة للنص ليست مجرد حاصل جمع دلالات الحركات الأربعة متتالية، بل ويرى الناقد أن الشاعر يسعى دائماً إلى خلق صراع حى بين البنية الدرامية والبنية الغنائية، بل إن الصراع بين البنيتين هو الذى يحكم عملية انتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل [انتاج الدلاله ص٤٢].

ويصف الناقد تجربة الشاعر أمل دنقل بأنها تحاول دائماً أن تعبر عن نفسها من خلال تعدد الأصوات إلى الدرجة التى قد تقترب فيها من فن المسرح، مثلما فى قصيدة "أيلول" فى ديوان "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" : فتتوزع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية، ويحشد الشاعر أكبر قدر من العوامل الدرامية لخلق الصوتين المختلفين : فتنقسم الصفحة إلى نهرين أحدهما وهو الأعرض يمثل الصوت، والآخر وهو الأضيق يمثل الجوقة، ويربط الناقد بين إمكانية القراءة ووجوب أن يكون القارئ متدرباً على معرفة الأسلوب الذى يمكنه من متابعة السطور. لأن القارئ يكون بإزاء نصين فى الوقت نفسه، وقيمة النص تأتى من التكامل بين النهرين، ولا نتعرف على البنية العميقة إلا من خلال التقاطع المكانى والزمانى بين تلك العناصر المركبة، والكلّ فى مثل هذه النصوص إنما يقوم على تفاعل الأجزاء وليس تراصها [انتاج الدلاله ص٤٦]. ويمكننا أن نطبق هذه النظرة على النصوص بسهولة، وها هو ديوان [العهد الآتى] يقوم على تفاعل التفاصيل الجزئية، وبدءاً من العنوان يكون هذا التقاطع بين العهود : القديم والجديد والآتى، وهذا يؤكد فى النهاية طموح الشاعر فى القيام بدوره الحقيقى الذى خفت بمرور الأيام، يطمح الشاعر أن يصبح نبى عصره، النبى الملهم صاحب الكلمة المقدسة ويعلق الناقد أن فى ذلك بعث للنبوءة فى الشعر بمنطق القرن العشرين.

إن التفاعل بين عناصر مختلفة لا يعنى تشتت النص فالشعور الموحد يوجه القصيدة، أما المعمار الخارجى لها أو الجسد الخارجى فهو الذى تتعدد أشكاله وتتنوع.

ويستقصى الناقد أيضاً قضية "الزمن" فى قصيدة الشعر الحر وهى قضية بنيوية لها معان مختلفة منها : كسر نموذج الزمن التاريخى الكرونولوجى، لكى يدخل الشاعر إلى زمن الشعر الخاص ذى الطابع الأسطورى فى أغلب الأحيان، إنه زمن الطفل، أو الزمن المختلف عن التأريخ، والشاعر عبدالوهاب البياتى يقول ضمن أحد حوارته : [فى الليلة الماضية كنت أتحدث إلى شخصية الفارابى، وقد التقطت من خلال حديثى معه بعض العبارات والجمل، وعندما وضعتها على الورق أحسست أن هناك بوناً شاسعاً بين تلك الكلمات والجمل وبين الحوار الضوئى الذى جرى بيننا] يحلل الناقد الحديث، ويرى أن من فرط تعود البياتى

على الصيغ المجازية أصبحت تمثل لديه حقيقة واقعة فهو يتحدث عن شخصيات تاريخية مثلما يتحدث عن شخصيات معاصره تجالسه وتسامره، وهذه هي إحدى آليات الرؤية البارزة كي تكّون شعرية تجريدية ذات نسق جديد في علاقتها بالزمان وبالمكان، ويرى الناقد أن هذا الكسر المنظم لنمطي الزمان والمكان، وهما اثنان من أهم معطيات العقل في الفهم واحتواء الواقع بسبب هذا الإحساس بالإبهام والغموض في كثير من المواضع عند البياتي وغيره، [وهناك بعض البحوث القليلة المعّمقة عن أبنية الزمن على الصعيد اللغوي المباشر، وهي تشير في جملتها إلى أن الأحداث عنده – وكما يقول خليل كلفت – "موضوعة دائماً في كل الأزمنة فوق قلق التغير . فالحاضر يبدد الماضي ويتجاوز نفسه نحو المستقبل، والمستقبل يظلله الماضي ويسحبه إلى الخلف، والماضي يخنق وقائعه فيخلق الإلحاح في الخروج" ومعنى هذا أن منطق نموذج الزمن لديه جدلي في جوهره يتجاوز فواصل التاريخ ويحلق فوق مستواه – أساليب الشعريه ص١١٨].

ويناقش الناقد عناصر بنيوية عديدة منها الأسطرة والترميز والقناع والدرامية والحوار وغيرها مما اكتسبته خبرات للشاعر في مرحلة الشعر الحر، ويدلل – على سبيل المثال – على أن الشاعر بدر شاكر السياب كان على وعي بتوظيف الأسطورة كتقنية تعبيرية، فقد اطّلع على الفصل الذي ترجمه "جبرا ابراهيم جبرا" عن الأسطورة من الكتاب المشهور [الغصن الذهبي – لجيمس فريزر]، وتابع الشاعر أيضاً معالجة التراث الأسطوري عند "اليوت" و"لوركا"، وبعد هذا كان من الطبيعي أن يدافع السياب نظرياً عن استخدام الأسطورة بعدها مظهراً مهماً من مظاهر الشعر الحديث، بعد أن سبغت العصر روح مادية، ولابد من العودة إلى الأسطورة التي ما تزال تمتلك براءتها وبكارتها. لقد تعرض الناقد لأحد مكامن الرؤيا الشعرية في قصيدة الشعر الحر، عندما يلجأ الشاعر إلى صناعة الرمز من المادة الأسطورية بعد أن فقدت العناصر التعبيرية المباشرة فاعليتها ولم يعد لها الدور المؤثر في حياة البشر. لقد تفجر نبع جديد أمام الشعراء وأصبحوا قادرين على استخدام أي موضوع أو أي موقف بأسلوب رمزي . لقد شاع الاستخدام الأسطوري بشكل لم يسبق له مثيل طوال مراحل الشعر العربي من

قبل وكثر استخدام السندباد وسيززيف وتموز وعشتروت وأيوب وهابيل وقابيل وعنتره وشهريار وهرقل والتتار وسقراط وأوديب وسندريلا والسندباد.

وتظل الأسطورة محاولة إنسانية لتحقيق الطموح والتغلب على الخوف والمآزق، وتمثل الأسطورة حالة من التوازن الوجودى بين المعروف والمجهول وتعطى الإنسان طاقة درامية وعاطفية عالية من أجل أن يعانق الحياة وأن يستمر فيها، وتتوسط الأسطورة دائماً بين الممكن والمستحيل، وبين المادى والروحى، بين العملى والميتافيزيقى وتدفع بنا إلى تهذيب الخرافة واستخدامها بشكل حضارى يعبر عن النضج الإنسانى.

لقد درس الناقد تجربة الشعر الحر بصورة خلاقة وخرج بتصورات نظرية أعانته على إعادة النظر من جديد فيما يدرسه بحيث يكون باستمرار دخول عملى إلى التجربة وخروج نظرى منها بحيث أن تكرار هذه المسألة هو بالضبط ما يؤكد المنهج البينيوى فى أعلى مراحله.

لقد مهد الناقد بدراسة الوظيفة الاجتماعية للأدب وناقش فلسفة التجديد الشعرى ثم أبحر فى تفاصيل مضمون قصيدة الشعر الحر، فدرس ارتكازها على [الأنا] وما طرحته فى مفهوم [الرؤيا] ثم درس الأبعاد الصوفية من ناحية، والحسية من ناحية أخرى لكى يتكامل جانبان متضادان فى التجربة. ثم استخرج الناقد بشكل عملى مجموعة من التقنيات التى ساهمت فى تأكيد هذا المضمون، فدرس اللغة الشعرية بكل مستوياتها ودلالاتها التشكيلية والايقاعية والمعنوية، ثم توسع فى متابعة البناء الشعرى سواء فى العمارة الخارجية للنص الشعرى أو فى مجموعة التقنيات الداخلية لهذه العماره. واضاف بذلك إلى صرح النقد العربى لبنة جديدة ستظل علامة فى طريق تأمل القصيدة العربية، والتعرف إليها، وبحث كافة جوانبها وما يمكن أن تطرحه من دلالة تساهم فى صنع الحياة.

مصادر

- إحسان عباس (١) اتجاهات الشعر العربى المعاصر – سلسلة عالم المعرفة – الكويت ١٩٧٨.
- حسن توفيق (٢) اتجاهات الشعر الحر – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – سلسلة المكتبة الثقافية (٢٤٢) القاهرة ١٩٧٠.
- حسين مروّة (٣) قضايا أدبية – دار الفكر – القاهرة ١٩٥٦.
- روبرت جلكنر (٤) الرومانتيكية ما لها وما عليها [اشترك فى التأليف : جيرالدانسكو] ترجمة أحمد حمدى محمود – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٦.
- رومان جاكوبسون (٥) ما الشعر – مجلة الكرمل – قبرص العدد الأول – شتاء ١٩٨٨.
- رينيه ويليك (٦) نظرية الأدب [اشترك فى التأليف أوستن دارين] ترجمة محيى الدين صبحى – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٥.
- شكرى عياد (٧) الأدب فى عالم متغير – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٧١.

  (٨) الرؤيا المقيدة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٨.
- صلاح فضل (٩) أشكال التخيل – مؤسسة لونجمان – القاهرة ١٩٩٦.

  (١٠) أساليب الشعرية المعاصرة – دار الآداب – بيروت ١٩٩٥.

  (١١) انتاج الدلالة الأدبية – مؤسسة مختار – القاهرة ١٩٨٧.

  (١٢) شفرات النص – دار الفكر – القاهرة ١٩٩٠.
- عز الدين اسماعيل (١٣) الشعر العربى المعاصر – دار الفكر العربى – القاهرة ١٩٦٦.

(١٤) الشعر فى إطار العصر الثورى – الدار المصرية للتأليف والترجمة–سلسلة المكتبة الثقافية (١٦٢) القاهرة ١٩٦٦.

- غالى شكرى (١٥) شعرنا الحديث إلى أين – دار الشروق – القاهرة ١٩٩١.

- عبدالقادر القط (١٦) قضايا ومواقف – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٧١.

- لوسيان جولدمان (١٧) البنيوية التكوينية والنقد الأدبى – ترجمة محمد سبيلا – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ١٩٨٤.

- مصطفى سويف (١٨) دراسات نفسيه فى الفن – مطبوعات القاهرة – القاهرة ١٩٨٣.

- عبدالمنعم تليمة (١٩) مقدمة فى نظرية الأدب – دار الثقافة الجديدة – القاهرة ١٩٧٦.

الفصل الخامس

عن شعر الحداثة

صلاح فضل وشعر الحداثة

(١)

عرفت نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مرحلة جديدة فى كتابتنا الشعرية، حيث بدأت الحداثة تدخل إلى الواقع العربى بجرعات كبيرة، وبدأ الشعراء يعون كيف تتكون حركة الابداع داخل الإطار الاجتماعى، لكن من خلال خصوصية الفن ورؤيته المضوعية. وصار الجدل هو الملمح الأساسى للتجربة الجديدة التى تتجاوز المعاين الجزئى لكى تحلم بالكلى وبالمطلق الجمالى للتعبير عن طموحات الشاعر الذى يعانى من عقبات الحياة اجتماعياً وسياسياً.

لقد انطلقت القصيدة ضد ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة فى لا نهائية الخلق الفنى من خلال استيلاد رؤى جديدة وطرائق غنية غير مسبوقة للدرجة التى حدثت فيها حالة من التعقد اللغوى والبنائى، وتطلب هذا من القارئ أن يقوم بعمليات استدلالية تركيبية موازية، والقارئ هنا ينبغى أن يكون قادراً على التعميم والتجريد حتى يتمكن من متابعة النصوص.

ولعل بنية التضاد التى شاعت فى القصيدة الجديدة تكون تجربة تشير إلى محاولة الشاعر أن يجمع فى سياق واحد بين ما لا يجتمع، يجمع بين المكتمل والمحتمل معاً أى يسعى لامتلاك الوجود من حوله بكل عناصره حتى المتضاد منها.

لقد قدمت التجربة الشعرية الجديدة حلاً لأزمة القصيدة السابقة : قصيدة الشعر الحر، من حيث هى مجرد رفض فوضوى للابداع التقليدى، فلم تعد القصيدة مجرد دفقات شعرية متخبطة فى سطورها طولاً وقصراً، بل أصبح النص الشعرى مشروعاً كبيراً يتم العمل فيه من خلال القوانين الموضوعية للإبداع وصار هناك نوع من الحوار بين اللغة بمستوياتها الدلالية والتشكيلية والإيقاعية من ناحية، والبناء بعمارته الخارجية وتقنياته الداخلية من ناحية أخرى.

كان سؤال الحداثة فى تجلياته المرتقبة يعنى بالضرورة فيما يعنى من دلالات، ملاحظة التنوع والتعدد عندما نطرح موضوعية الشئ، بغرض انعاش

الوعى وتعميقه وإثرائه بمعطيات غزيره، وهكذا أصبح النص الشعرى يطور عناصره فى سياق معقد العلاقات لا تتضح وحدته إلا داخل نفسها، ولما كان كل شاعر يقدم إضافته المتنوعة ويترك بصمته التى تخصه فقد أصبحت هناك تنوعات وأنماط تتعدد بتعدد الشعراء، بل تتعدد عند الشاعر الواحد فى مراحل مختلفة، وصارت الكتابة هى الابتداع وهى قضية أصعب بكثير من اتباع قواعد فنية جاهزة، وهكذا تميزت الكتابة الجديدة بالتجريبية بشكل واضح.

لقد تعامل الناقد صلاح فضل مع تجربة شعراء الستينات بشكل عميق ودرس تجربتهم على نطاق واسع، ولكن ثقافة الناقد تتسع اتساعاً كبيراً للدرجة التى جعلته يتفوق على شعراء المرحلة انفسهم حتى أن كثيراً من أفكاره ونظرياته الحداثية صارت أكثر اتساعاً من تجاربهم، فكان عليه أن ينتقل إلى التجربة التالية فى السبعينات، وطرح الكثير من المتقفين أن تسمية التجربة بـ [تجربة السبعينات] تسمية غير دقيقة لعدة أسباب منها أن التسمية مرتبطة بعقد زمنى وهذا لا يصح موضوعياً، وكذلك فإن شعراء هذه التجربة الحداثية المجازية مختلفون فى أعمارهم السنيّة لأن هذه التجربة تشمل أدونيس وخليل حاوى ويوسف الخال ومختلف شعراء مجلة شعر على سبيل المثال، وتشمل محمد عفيفى مطر وكذلك تشمل من شعراء الأجيال التى تلت هؤلاء الشعراء جماعتى اضاءة ٧٧ وأصوات الأصغر عمراً وهكذا.

لقد تناول ناقدنا هذه التجربة بالدرس والتمحيص وصب جام غضبه النقدى على بعض شعرائها مثل أدونيس بسبب تجريده الزائد عن الحد وعلى حسن طلب بسبب شططه اللغوى، وقدم توصيفاً دقيقاً لبعض ايجابيات التجربة مما ستحاول هذه القراءة تتبعه فى انتاجه النقدى.

لقد ناقش الناقد تجربة كبار شعراء مرحلة المجاز اللغوى فى مصر والشام كما قدم مقاربات نقدية لشعراء المراحل التالية الذين [اخترقوا جدار اللامبالاة الرسمية، والتمزق القومى بتجربة فريدة، لا تعتمد على صياغة أيديولوجية مسبقة، ولا ترتكز على تنظير نقدى لاحق، بل ترتجل خطواتها فى كثير من الجرأة والجسارة، محققة درجة عالية من الإنجاز المتميز فى جماليات القصيدة العربية بطريقة عفوية أصيلة – شفرات النص ص٨١].

ويتعرض الناقد لمعنى أساسى فى التجربة السابقة، تجربة الشعر الحر فيصفها بالرومانسية فى مواضع عديدة، ويصف الشاعر بدر شاكر السياب بأنه لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة لدرجة أن مفردات الطبيعة بشكل عام هى معطياته وبدائله الدائمة، ومواده التى يستخدمها فى التصوير، فالرياح تلهث تماماً مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتنشر كأنها الوجيب فى ضلوعه وهكذا، والشاعر هنا لا يكتفى برصد عناصر الطبيعة بل يمزجها بأعضائه وجسده ومشاعره تماماً كما كان يفعل الشاعر الرومانسى القح . والحقيقة أن حركة الشعر الحر لم تكن فتحاً جديداً فى تاريخ الشعر العربى بل لقد كانت استكمالاً لمهام المرحلة الرومانسية التى ولدت غير مكتملة فالمضمون الرومانسى كان ثورياً تجديدياً يسعى لنقل محور الشعرية من توصيل أفكار أخلاقية للمتلقى إلى الجانب الذاتى والوجدانى، وهذه نقلة جذرية بالفعل فى تاريخنا الشعرى ولكنها نقله ناقصة لأنها تمت من خلال الشكل العمودى التقليدى مما يختلف مع مجمل الحركات الرومانسية فى الشعر العالمى كله الذى تغير مضموناً وشكلاً فى الوقت نفسه، لذلك جاءت مدرسة الشعر الحر لكى تستكمل هذا النقص التاريخى، ولكى تنضج الرومانسية فى خلالها بل وتصل إلى أقصى ذروة فى هذا النضج.

وهكذا مثلت التجربة التالية، تجربة المجاز اللغوى الكثيف مرحلة جديدة ذات طابع مختلف بقوة عن السابق، حيث أفضت الأساليب التعبيرية بعد طول التفاعل مع الحياة والفكر واللغة إلى طريق مختلفة حيث يخف وزن التجارب العينية، ونتعرف على ما يسمى بـ [الرؤيا] ، وحيث تصبح الكلمات رموزاً لعوالم غامضة وخفية، وأخذت التجربة الجديدة تبتعد بخطى واسعة عن القاعدة التعبيرية السائدة وتغرق فى مناطق بكر جديدة لم يعرفها الشاعر ولا القارئ من قبل من خلال هذه الكثافة اللغوية العارمة والبناء المدهش المعقد متعدد المحاور.

لقد مدت التجربة الجديدة أذرعها إلى كل اتجاه فغرفت من تجربة التصوف فى القرون الوسطى فى مرة، وغرفت من الحداثة الغربية فى مرة أخرى، واستفادت من أسطورة الشرق وعقلانية الغرب ودفء التواصل التاريخى المحلى وخصوصية الذات، وغير ذلك من معطيات غزيرة أثرت الحياة الثقافية.

وكما اكتشف الناقد استفادة الشاعر عبدالوهاب البياتى المباشرة من الشاعر الأسبانى "لوركا" وكيف أصبحت صورة الشاعر الإنجليزى "ت . س . اليوت" عن

الرجال الجوف من مكونات المحصول التخييلى الملازم لتعبيرات البياتى فهو يؤكد هذا التفاعل فى التجربة الجديدة بحيث لا تكون المسألة مجرد تأثر بل هو تفاعل كامل مع الشعر العالمى يجسد نشاطاً أساسياً فى ذاكرة الشعر العربى الحديث.

ويعمق الناقد تصوراتنا النظرية عن تجربة الشعر الجديد ويخصص مقدمة كتاب [أساليب الشعرية المعاصرة] لكى يطرح رؤيته النظرية الكاملة حول هذه التجربة.

ويبين لنا فى هذه المقدمة كيف نبذ النقد الجديد فى جملته طريقة المقاربات المضمونية والأيديولوجية المباشرة، لأن النقد الجديد المحايث للتجربة المعاصرة ينبغى عليه أن ينتهج مناهج مختلفة تتجانس مع المنطق الفكرى والفنى للتجربة الجديدة . ينبغى للنقد أن يرتاد مجالات علمية حديثة لكى يتمكن من معاينة النصوص ذات الطباع العصرى. وطرح الناقد تصوراً جديداً للدخول إلى هذا العالم المتغير مستنداً إلى ما يسمى بـ "علم الأدب" بعده مفهوماً جديداً وليس مجرد علم تحليلى يسير على نمط الرياضيات البحتة، لأنه علم يحمل فى طياته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم "فى إطار المجتمع"، أى أنه يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً. ومن خلال الدرس التطبيقى يربط الناقد بين فكرتى التعبير والتوصيل من خلال أدواته المنهجية لكى نفهم التعبيرات الشعرية بواسطة التصنيف الموضوعى للتوزيعات الأسلوبية التى تقوم بوظائفها الديناميكية فى تكوين الدلالة الشعرية. يتجاوز ناقدنا أسلوبين كبيرين عرفا فى حياتنا النقدية أحدهما يعتدّ بالتعبير والآخر بالتوصيل . ولكن صلاح فضل يؤمن بضرورة التلازم البنيوى بينهما فى جميع عمليات التنيط الأسلوبى كما يقول.

ويدلل الناقد على أهمية هذا التلازم من خلال رأى [جريماس] فى أن هناك درجة كبيرة من تعالق التعبير بالمحتوى. إذ أن الفعل الشعرى يتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب، والدال الصوتى يتدخل بتمفصلاته مع المدلول، لكى يحدث نوع من الوهم الإشارى يدعونا إلى التعامل مع الرؤية الشعرية كما لو كانت حقيقية [وفرضية التعالق بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى التى تعرّف الخاصية المحددة للسيميولوجيا الشعرية ينبغى أن تظل لازمة برهانية لجميع الإجراءات التحليلية عنده. فانطلاقاً من الاعتراف بأن الخطاب الشعرى فى الواقع إنما هو خطاب مزدوج، ينهض فى أدائه على كلا المستويين – التعبيرى والمضمونى – فى الآن ذاته، ينبغى أن يتبلور العمل فى صنع جهاز مفاهيمى قابل لتأسيس وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرف على أدوات هذين الخطابين المتحدين].

وبالتأكيد سيكون هناك اهتمام بعملية التلقى الجديدة عند القارئ لأن عملية "التوصيل الجمالى" محورية فى التجربة الجديدة لأن الأثر الشعرى سيخفت لو كان المتلقى قادر على تقبل المحتوى الشعرى أو غير متفاعل معه، ولايقوم القارئ إذن بدور سلبى فى عملية التواصل الجمالى، فلم يعد القارئ مجرد منتظر لما يملى عليه من رسائل شعرية كما كان فى الكلاسيكية، بل إن القارئ يتدخل بشكل أو بآخر، ومن خلال مستويات متعدده ويكاد يكون طرفاً أساسياً فى عملية الخلق الفنى ذاتها فتبدأ العملية بالتقبل مروراً بإعادة الخلق من خلال ممارسة لذه النص وانتهاء بما يشبه التماهى والتفاعل القوى المتبادل بين النص والقارئ [أساليب الشعرية ص١٨].

لقد توغل ناقدنا فى دراسة الحداثة الشعرية وقد فرّق بداية بين موقفى الشاعر العربى والغربى من الحداثة، فالثانى يعمد إلى تغييب المحاكاه بعد أن صنعها وخلق بها وعيه الجمالى العميق بالواقع الاجتماعى المحيط به، الشاعر الغربى قد يهجو الحضارة العلمية لكنه يمتلكها بدايةً وذلك لأنه يريد أن يتجاوزها وأن يضيف إليها ابعاداً معرفية جديدة، أما الشاعر العربى فهو ينتمى إلى مجتمع لم يخلق حضارته العلمية بعد. ومن هنا فإن نشاطه الحقيقى هو رثاء بالدرجة الأولى، رثاء هذا التاريخ السحيق، ورثاء المجد التليد المندثر إنه يرفض العصر الحديث بكل معطياته التى لا تشبع آماله ومن هنا فهو لا يتوافق مع الحس الوجدانى العام المحيط به لذلك فإن ما يشبه القطيعة قد ينشأ بين الشاعر الحداثى وجمهوره العريض.

ومن هنا يمكن أن نبرر هجوم الناقد على بعض شعراء الحداثة الذين قد يفرضون الطابع الذهنى فى نصوصهم وإذا كان "بول فاليرى" يعرف الشعر بأنه توازن معجز وشديد الحساسية بين الطاقة الحسية من ناحية، والطاقة العقلية للغة من ناحية أخرى، فإن عدداً من شعرائنا يغلّبون الطابع الذهنى وحده، ويمكننا أن نلاحظ هذا عند أدونيس على سبيل المثال، وهو الشاعر الذى هاجمه ناقدنا بقوة بسبب اختلال هذا التوازن ونزوع تجربته إلى التجريد العقلى الصارم، ليس لغيبة المعطيات الحسية، بل هى متواجدة ومتناثرة فى نصوصه، ولكن لمخالفة تجربة أدونيس لللنظم الإدراكية السائدة مما يسبب هذه الظاهرة التى عرفت أخيراً بشكل لم يسبق له مثيل وهى ظاهرة الغموض وهى تجسد - كما يقول الناقد - ملمحاً رئيسياً فى شعر الحداثة عندما تغيب الدلالات الواضحة للكلمات، وعندما ترتكز

الحداثة على فلسفة محددة مدارها أن الموجود المطلق يتحقق فى الإنسان باعتباره عقلاً ومن هنا يولد هذا المطلق فى اللغة بالأساس وليس فى أى مكان آخر . وعلى الرغم من اختلاف ناقدنا مع المفكر شكرى عياد لافتقاده الطابع النقدى ومصادرته لحركة الشعر العربى فإنه ينقل مقولته النظرية : [وعندى أن الوضوح سمة من سمات الشعر العربى لن تبارحه، وأن الفهم هو الشرط اللازم للتذوق، وأن التجريد إن أمكن فى غير الأدب من الفنون فهو فى الفن القولى مستحيل] ويعقب صلاح فضل قائلاً أن شكرى عياد قد نسى أن تاريخ الشعر العربى منذ أبى تمام قد عانى من مشكلة الفهم هذه، وأن الرهان عل المستقبل كثيراً ما ينتهى إلى الخسارة [أساليب الشعرية ص ١١٧].

ويرى ناقدنا – رغم رفضه التجريد المبالغ فيه أن لغة الشعر تتجاوز المعنى المحدود للغة التوصيل العادية لأنها تريد أن تعيش فى فضائها الحر، هذا الفضاء الذى يرحل فى المستقبل ويداعب طاقة المجهول حيث تجد "الرؤيا" دائماً لدى المبدعين ما تتحقق به وفيه، [إنها فى حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة، بل تتخلق فى رحم اللغة ذاتها – أساليب الشعرية ص١٦٤].

هناك درجة معينة يبحث عنها الناقد، درجة بين التسطيح اللغوى فى لغة التوصيل اليومية العادية وهذا التجريد الذى يحدث تشتيتاً وشططاً غير مقبول ويرى الناقد أدق مثال على هذه الدرجة إنما يتحقق فى تجربة الشاعر الحداثى محمد عفيفى مطر الذى يبحث دائماً عن معنى القصيدة الذى يرضاه متحملاً فى سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنه خلق الكلام الشعرى. وإن كان هذا التصور العقلانى نفسه قد يقع فى بعض المشكلات، منها على سبيل المثال أن النقد الذى يطلب إلينا ألا نحيل اللغة والرؤى الشعرية إلى الواقع الواقعى قد يمارس الشئ نفسه فيعيد ربط التجربة الشعرية بهذا العالم مثلما حدث فى دراسة ناقدنا لتجربة الشاعر أدونيس فى بعض مواضعها.

(٢)

يرتكز المحتوى الشعرى الجديد إلى الأنا، ويشكل البعد الذاتى فيه منطقة أساسية تشع بمعطياتها فى كافة المستويات الشعرية ويتجسد هذا المعنى من خلال

طرائق مختلفة منها طغيان ضمير المتكلم وسيادة المنطق الرؤيوى الذى هو بالضرورة نتاج للفعالية الذاتية.

ويميز الناقد بين "الرؤية" و "الرؤيا" بعد الأولى من فعل البصر فى أثناء الوعى والثانية من فعل التخييل فى الحلم، وفى المصطلح النقدى تطلق الشعرية الرومانسية منذ "كوليردج" كلمة الرؤيا لتعبر عن الاستبصار الفنى الذى تقوده الملكات العليا معبراً عن الولع بالغيبيات التخييلية، ويبين لنا الناقد أن "فراى" فى النقد الحديث قدر ربط لنا ذلك بفكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى المخيلة البشرية وتعبيراتها الأسطورية المتوغلة فى القدم، ولكن هذا المصطلح اقترن فى النقد البنيوى التوليدى بداية "بجولدمان" بمفهوم محدد وأصبح يعبر عن "رؤية العالم" بشروطها التوليدية الدقيقة فى التعبير عن الضمير الجماعى، وفى الشعرية الألسنية أضفى على المصطلح معنى أو دلالة تعبيرية خاصة تعبر عن درجة محدودة من التجريد العقلى عندما تتفاعل مجموعة من التقنيات التعبيرية الأسلوبية والنحوية.

تعتمد "الرؤيا" على تداخل الحواس وتجاذب معطياتها على النمط السريالى – كما يرى الناقد، على أن الرؤيا لا يتم خلقها بمجرد الإرهاصات التعبيرية، ولكن الرؤيا تتطلب أن تكون العناصر الدالة فى الخطاب الشعرى قد تم تحضيرها لدى المبدع والمتلقى بشكل مسبق بحيث يكون لطرائق الشاعر تاريخ تم تكوينه فى سياق الخطاب الشعرى للمبدع وتكون للمتلقى صلة طويلة بها لكى يصبح متمرساً على التعامل معها.

وتفترض الرؤيا أيضاً تعدد الدلالة وهذا يبرهنه الناقد عند أدونيس على سبيل المثال من خلال عناصره المسرحية التى تمثلت فى تعديد الأصوات وخلق التيارات الداخلية الجدلية فى النص وتوظيف جوانب لها ما يشبه الاضاءة والحوار.

ويؤكد الناقد أن "الرؤيا" تولد دائماً من معطف اليقين الأيديولوجى الفادح ولابد للشاعر أن يقنعنا بأنه صاحب رسالة يفسر بها الظواهر، فيسقط الطابع الخارجى للظواهر ويضع أمامنا معانية الوهمية الجمالية المؤثرة بانفعاليتها الحادة.

"ويتابع الناقد الجوانب الحسية فى التجربة الشعرية الجديدة وهذه الجوانب تعبر عن نزعة جديدة تبعث للاعتراف بالجسد الإنسانى الذى تم تغييبه طويلاً، وتعبر عن روح العصر الجديد، وتحدث حساسيته الجمالية وتواجه المحرمات

المتراكمة فيه، وهى بذلك تعد تجربة ثورية إنسانية تقاوم الحس الخلقى المزدوج بين السر والعلانية فى عالمنا الجديد لكى ينشط المتخيل الجديد وتتماسك الخبرة الإنسانية وتتأكد طبيعة العلاقة بين الوعى بالجسد من خلال اللغة من جهة والمكونات الثقافية لبروز الفردية فى العصر الحديث من جهة أخرى. فينمو الوعى الفردى بالجسد وينتقل من مناخ المكبوت المسكوت عنه إلى موضوعات متحضرة تستقطب التجربة الشعرية.

لقد توسع "المخيال الجسدى" فى العصر الحديث حتى كاد يحدث تطابق بين حدود الفرد وحدود الجسد وبخاصة فى مجالات الفضاء الشعرى.

ومن المرتكزات الكبيرة فى الشعر الجديد وبخاصة عند السبعينيين من الشعراء المصريين الاهتمام بالتراث الشعرى باعتبار أن التجويد لابد أن يرتكز إلى الجذور التراثية والتاريخية أولاً وإلا فسوف ينطلق فى الفضاء مثل فقاعة منفلته منبتة السياق، بل إن شاعراً مثل أدونيس تبدو قصائده مؤلفة على [هامش بُنى فكرية وأشكال فنية موروثة، سواء كانت من التراث العربى أو تراث منطقة البحر الأبيض المتوسط أو التراث العالمى، والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح بين الإشارة البسيطة إلى صور حضارية وفكرية وتاريخية، وبين الاعتماد الكلى على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم النص دون الرجوع إليها - أساليب الشعرية ص١٧٨.

ويؤكد الناقد أن تجربة الشعراء السبعينيين فى مصر تصدر عن ولع شديد بمعايشة الصيغ التراثية واستحضارها من أعماق أصولها سواء فى المجالات الدينية أو الشعرية، فرد الشعر إلى الكروم فى قصيدة حسن طلب [سيرة البنفسج] يعطينا دلالة ذات عطر صوفى، و"الأكثر" و"الأقل" الفاظ فلسفية قديمة، وكلمات آخرى مثل "المنهل" و "العنان" من تراثنا الشعرى القديم، وكلمته المتكررة "الويل" من الفاظ القرآن الكريم مهما تقلبت أعطافها وهى ذات تاريخ طويل فى صيغ الشعر القديم ومعظم كلمات الشاعر تتنفس من خلايا التراث الحميم [شفرات النص ص٨٢]. وهذا يؤكد هذا التوزن الذى أرادت التجربة الجديدة أن تحدثه بين الماضى والحاضر والحقيقة، أنها تعمل على سلم من الثنائيات المتضادة كل درجة فيه تعاين أحد مستويات التضاد فعلاوة على الماضى والحاضر هناك الشرق والغرب، والكلاسيكية والحداثة والحسىّ والمعنوى، والداخل والخارج وهكذا.. إنها تجربة تسعى إلى الكلية وتسعى إلى أن تغزو كل شىء وتشمل كل شىء لترد على الواحدية التى استشرت طوال التاريخ.

(٣)

المجاز اللغوى الكثيف ملمح مهم يميز التجربة الجديدة بقوة، ويعرفنا الناقد كيف أن شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة فى الشعر تتركز وظائفها الجمالية فى تعقيد نسيجها الدلالى من خلال لغة الشعر ذات الطبيعة الخاصة، تلك الطبيعة التى تحتمل حالات عالية من التجريد. ويتوغل ناقدنا فى تتبع هذا التجريد وبخاصة عند الشاعر أدونيس، فيصفه بالتجريد المسرحى عندما تبقى الحركة والتيارات وتغيب التفاصيل مثلما جاء فى إشارة خالدة سعيد، حتى أن الناقد يبرر فى قسوة تناقص إنتاج أدونيس الشعرى، بسبب أن التجريد مسلك خطر بالرغم من نبله وسموه [فهو يقول كل شئ كل مرة يفتح فيها فمه بالطريقة نفسها، بل يقول الأمر ذاته كلما لاذ أيضاً بالصمت – أساليب الشعرية ص٢٠٦].

لقد كانت اللغة فى التجربة الجديدة دائماً هى البطل، وهى التى تشكل القسمة الرئيسية فى التجربة، ويسعى الناقد للتمييز بين المستويات اللغوية المختلفة فى تحليله، ويطبقّ السيميولوجيا الشعرية لكى يقيم تصنيفاً واضحاً للتعالقات الممكنة بين مستويى التعبير والمحتوى، مستفيداً من تحليل مستويات الخطاب اللغوية. ويعتمد على [فان ديجك] فيدرس أساس التنميط الأسلوبى باستثمار مبادئ التوليد اللغوى. ويميل الناقد إلى الموقف الذى يرى أنه فى مقابل [النحوية التوليدية المعاصرة] لابد أن نتوقع أن "معنى" منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح، وأن الاختلافات الدلالية الصغرى هى التى تولد التنويعات الأسلوبية.

ويثبت لنا الناقد كيف أن البنية اللغوية فى النص الشعرى ليست هى حصيلة الكلمات، بل هى الصيغ، لأنه عندما يفككها الناقد إلى وحدات دنيا، بحثاً عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها تكون قد فقدت أدوارها الحقيقية فى داخل الحالة الشعرية المطروحة، ويستشهد الناقد بمثال طريف بقوله : إن إحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة باهتة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات، وبهذا تظل الصيغة الشعرية هى التى تكون قادرة على تحديد البنية اللغوية فى القصيدة.

ويعود الناقد مرات ليؤكد أهمية اللغة فى القصائد الجديدة، ويقول أن الشعر الحداثى التجريدى [لم يعد تجربة فى الحياة بقدر ما أصبح تجربة فى اللغة، وعملاً

فى الثقافة، وأن الأقنعة التاريخية والأسطورية التى يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع، كما تضيع بالتصادم السياقات التى يقتطع منها إشاراته ورموزه، ولاتبقى بعد ذلك سوى عملية تثوير اللغة مصدراً منظماً لجمالية هذه الشعرية].

وإذا كان [جاكوبسون] وهو أول من شرح وظائف اللغة الشعرية، قد ألغى الوظيفة التعبيرية أو الإشارية، فقد أصبحنا نراقب اطراد العلاقة بين تغييب تجربة التعبير عن الواقع من ناحية وتثوير اللغة الشعرية من ناحية أخرى، ويصبح النشاط اللغوى وهو أبرز ما يطرحه العمل الإبداعى فى هذا السياق علامة التحديث الشعرى المعاصر ولكى يعطينا الناقد نموذجاً للتركيب اللغوى فى صورة يرضاها يستهشد بنص للشاعر محمد عفيفى مطر :

الليل فى آخر السهل عصافير ينتفضن عن

الريش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء الذّر

والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفء الجناحين.

النهار التمّ فى أعضائه واصاعدت شيبته من

تحت حناء الذرى

الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تثّائب

والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد

ويقدم الناقد تحليلاً لبعض التراكيب اللغوية من مثل [بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء الذر] وغيرها، فالشاعر هنا يسعى لالتقاط أطراف بعيدة ويظل يقيم بينها بشكل تركيبى وتشكيلى مطارحات دلالية متوالية وهنا يتعمق الايحاء الشعرى ويوغل فى الاستبطان، حيث يتلاشى القطر، ولايبقى منه سوى الندى، تنعس النباتات وتطفو أضغاث الأحلام وتتحول الصورة بكاملها إلى [هباء ذرى يسبح فى ضوء شعرى رقيق] ويلاحظ الناقد أيضاً أن قيمة هذا التركيب المتتالى مثل المونتاج ستتأثر لو أننا أضفنا حرف عطف بين هذه الجمل والتراكيب المتتالية لأننا لو فعلنا ذلك لقتلنا فيها روح الصورة الشعرية التى تجمع الأطياف المتراكبة. إن قيمة مثل هذا التركيب لدى الشاعر أن أصوله حقيقية وهناك تجاور على مستوى الحقيقة بين الغيمة والليل والنهار والصخرة والقرية والجرو وهى تمثل فى جملتها

تشكيلاً متجاوراً متحاوراً له أثره غير الواعى علـى الأقل فـى نفوس القراء علـى عكس تراكيب أدونيس على سبيل المثـال فعناصرها متنـافرة لا يربـط بينهـا رابـط عضوى حميم على مستوى الواقع بدايةً.

وفي مثال آخر يوضح لنا الناقد كيف يفشل التركيب اللغوى فـى أن يفضـى بنا إلى شئ ولنقرأ هذا النموذج لحسن طلب :

عـن عنبـى ردى خيلـك

إنـى سـوف بـأكثرك أرد أقلـك

وبهاتـانك .. منهلـك

ويلـــى منـــك

ومنـــى ويلـــك

أحببتـك حبـاً :

لو قد تحتك كـان أقلـك

أو لو قد فوقـك كـان أظلـك

أو لـو قـد حولـك

من لـى بك.. بـى مـن لـك

إن تغيير ترتيب الكلمات فى البيت الأخير على سبيل المثـال لا يفضـى إلـى شئ بالمرة، لعل فيه ما يدل على مهارة شكلية فارغة المحتوى، وتظل الدلالة تنتقل على لحن أساسى بدون فائدة لهذا الانتقـال، الشـاعر هنـا غـير قـادر علـى اسـتراق السمع لمنظومة الحياة الحديثة والعصرية. لقد فشلت اللغة فى هذه القصيدة فى خلق أية دلالة قادرة على أن تتقاطع مع نكهة الحياة وينهى الشاعر قصيدته هكذا :

سـوف بشـملى .. شـملك

ويلك

ما كان أجـلّ خروجك لـى

تحـت الـدوح

وكـان أجلــك

ويلـــك

وفى سخرية لاذعة يعقب الناقد : [ولا أعرف أية بلاغة تكمن فى حذف الفعل من جملة "سوف بشملى شملك" فالوزن يستقيم، والجلال الذى يحاول الشاعر أن يضفيه على خروج الحبيبة صيغة لغوية فارغة، فالتجربة مكرورة، والوعد مبذول، والحياة تمور فى اتجاه مخالف لما تقضى إليه صيغ الشعر المأثور – شفرات النص ص٨٤].

ويثير الناقد لدى القارئ شعوراً بالطابع الإسمى المفرط لتراكيب الشاعر فهى تخلو تماماً من وجود الأفعال وهذا يجسد حالة من الاستلاب الشديد، كما يجسد حالة التشيؤ [التى قرت فى وجدان الشاعر وحفزته إلى الاستنجاد فى المستوى اللغوى بالصيغ القديمة واستثارة شكل التنبيه الصوفى فى "سورة الرحمن" مما يعمق الحس الغيبى فى مواجهة الأحداث ويطمس إمكانية الخروج من هذه الدائرة – السابق ص٨٧].

ويضرب الناقد مثلاً آخر على مشكلات التركيب اللغوى من خلال تجربة الشاعر أدونيس ففى تركيباته اللغوية قد يتراكم كم كبير من الانحرافات اللغوية والإبهام الدلالى والتضاد مع ارتفاع كثافة التخييل والتشتت مما يؤدى إلى فشل كامل فى إمكانية التعامل مع لغته الشعرية. وقد يحدث عنده أحياناً نوع من التضاد بين بنية التعبير الجزل المنتظم من ناحية وما يدل عليه أو ما ينتهى إليه من تمزق من ناحية أخرى، وقد يحضر الشاعر الأشياء بعناية موسيقية ودلالية فائقة ثم يلقى بها فى محرقة التدمير المعنوى، ولنضرب مثالاً على ذلك من خلال هذه المقطوعة من عمله "إرم ذات العماد" :

ورأيت – كان الغيم حنجرة

والماء جدراناً من اللهب

ورأيت خيطاً أصفر دبقاً

خيطاً من التاريخ يعلق بى

تجتر أيامى وتعقدها

وتكرّها فيه يد ورثت

جنس الدمى وسلالة الخِرَق.

هذه المقطوعة تستشرف الماضى وفى الوقت نفسه فإن عين الشاعر على المستقبل، ومن هنا نمتلئ بالإحساس بالزخم التاريخى الغيبى الملئ بنكهة الحضارات القديمة البائدة، أما الصياغة فهى تقليدية أيضاً من حيث اللغة وتساوى عدد التفاعيل مثل الأسلوب الكلاسيكى تماماً مع تغيير طفيف ذكى فى القافية . وفى هذه الأبيات يستحيل الغيم إلى حنجرة والماء إلى جدران من اللهب أى تتبادل عناصر الكون مواقعها، وتتحول الحياة إلى حرائق، ونلاحظ آلية تغييب الدلالة من خلال كسر السياق المنطقى، ويتم هذا الكسر بأسلوب الجمع بين الأضداد مثل [الغيم – حنجرة] [الماء – اللهب] مما يجعل القارئ فى حيرة من أمره حيث تهرب منه الدلالة تماماً، كما تتكون فى المقطع مجموعة من المتواليات الصوتية ذات الطابع الغنائى، فيتكرر الفعل [رأيت] مرتين، وكلمة [خيطا] مرتين، ويتكرر الجار والمجرور وكذلك يتكرر المضاف والمضاف إليه وهكذا، بحيث تؤدى مثل هذه التراكمات إلى توازيات غنائية تتضاد مع غياب الدلالة مما يؤدى إلى فشل محقق لدى القارئ الذى تعود أساليب تقليدية فى التعامل مع النص الشعرى.

لقد اتفق ناقدنا مع تجربة محمد عفيفى مطر واختلف مع تجربة أدونيس، ولقد حدد لنا بالضبط سر الاتفاق والاختلاف مع تجارب شعرية تنتمى إلى سياقات متلاقية، ويمكن وصفها جميعاً بانتمائها لتجربة المجاز اللغوى الكثيف، ولكن الناقد دقق تدقيقاً شديداً فى تبيان أسرار الاتفاق والاختلاف من خلال مناقشته لحديث أدونيس فى أحد تصريحاته : [كل لغة تمثل ماضياً.. هذه هى مشكلة الشاعر، لكى أحل هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلنى أخلخل هذا الماضى، مثلاً : أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر : إننى أجدها فى شكل ماضىً. أول ما أعمله : أن أفرغ هذه اللغة من محتواها وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلى، ثانياً : إبدال علاقاتها بجاراتها . ثالثاً : أغير النسق الموضوعة فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يخيّل إلىّ أننى يمكن أن أبتكر لغة جديدة].

ويتفق الناقد مع أدونيس على أن هذه دائما هى طريقة الشعراء فى إعادة التشعير اللغوى عن طريق المجاز والرمز، ولكن الناقد يحدد فرقاً بين التعبيريين والتجريديين، فالأولون يستفيدون من الشفرة فى إثراء مواقف الحياة، أما التجريديون فهم يلغون الواقع النفسى والاجتماعى، وهكذا يرى الناقد مدى الاستلاب الذى يقع فيه الشاعر التجريدى ويمعن فى تطبيق هذا التصور على

*تجربة أدونيس، ويجد أن هناك خاصيتين أساسيتين فى شعره الأولى أنه يفجر الجملة الشعرية عن طريق تضخيم مكوناتها، فالفاعل عنده على سبيل المثال ليس كلمة واحدة، وكذلك الحال فى باقى مكونات الجملة النحوية فيما عدا الفعل، والثانية هى التقاء مكونات لا تلتقى عادةً فى لغة العرف مثل "زهرة الكيمياء" و"إقليم البراعم" و "غابة الرماد" وهى تربط بين عناصر شديدة التنافر لكى ينتقل بنا من الإدراك الحسىّ العام للعالم إلى الإدراك "المفهومى"، ويعمل التجريد العقلى على تبديد معطيات الحواس التى تساهم معاً فى تكوين صورة العالم، وهنا تغلب كفة النشاط الذهنى على النشاط الحسى بدلاً من التفاعل الفكرى والجمالى بينهما [أساليب الشعرية ص١٨٧].

يبحث صلاح فضل عن الدلالة المتماسكة، وليس المشتتة حتى يتمكن القارئ من أن يبنى حدثاً متخيلاً وأن يمسك بعاطفة محددة . يقول أدونيس :

سقطت نجمتان

فوق رأس الغريب المسافر، مرت سحابه

فهوى، يأخذ التحية

نخلة تتساقط والدمع ينقش أوراقها الذهبية:

نخلة علمتها الكآبه

أنها ترجمان

أنها دفتر عربى الكتابه

علمته الكآبه

فى سياج الحدود الخفيه

أنه أول المكان

والرياح البقية

ويتصل حديث الناقد، فيرى فى المقطوعة السابقة شتاتاً بالرغم من شذرات الإشارات المتصلة بمنظومات دلالية مسبقة [السابق ص١٩١] مثل تساقط النخلة على العذراء، والدفتر عربى الكتابة، وغير ذلك مما قد يحيلنا إلى غربة المتنبى فى شعب "بوان" حيث الفتى غريب "الوجه واليد واللسان" ويحتاج إلى "ترجمان" بالإضافة إلى

نخلة "عبدالرحمن الداخل" ذاتها، ولكن كل هذه العناصر يتم استحضار قضاياها بشكل متكامل فهى مجرد تداعيات حرة تتضارب على سطح النص وكل ما تفعله أنها توحى بدلالات عديدة كلها فى منطقة الاحتمال . لقد فقد النص تماسكه الداخلى فى تصور الناقد، ومارس الشاعر نوعاً من الفعاليه الجمالية غير المعهودة فى الشعر العربى – باستثناء نموذج أبى تمام – وقد تربى القارئ العربى على حس مختلف مما يجعل هذه الكتابة تمثل صدمة فى التذوق وفى الوعى الشعرى. إنها صدمة الحداثة التى يتهمها الناقد بأنها تجربة فى اللغة وفى الثقافة وليس فى الحياة لقد صارت عملية تثوير اللغة هى هدف الشاعر كما سبقت الإشارة.

ويضع الناقد تصوره لعلاقة شعر الحداثة بالتصوف ولكنه يفصل بين التجربتين فالشعراء الصوفيون فى تراثنا هم أول من مارسوا التشفير اللغوى عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية وإدراجها فى مناخات رمزية جديدة ولكن تجربتهم الحياتية تظل تمثل [خلفية ضابطة] تتأسس عليها الشفرة اللغوية فى الشعر، أما الشعراء التجريديون فهم يمارسون التشفير أيضاً دون أن تكون هناك مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها مما يجعل متابعة القراءة أمراً مرهقاً للقارئ التائه بين عدد لانهائى من الاحتمالات الدلالية ويتوقف نجاح القراءة على ثقافة وخبرة كل قارئ، دون تمكن من الكشف عن قواعد عامة للتعامل مع هذه النصوص.

ويتحدث الناقد عن الصورة الشعرية فى العصر الحديث حيث طابع حضارى مختلف يتعامل فى كل يوم مع مئات الآلاف من الصور المتوالدة، وقد تعرف الإنسان علمياً وفسيولوجياً بوظائف الدماغ والشبكة البصرية وترجماتها وعلاقة ذلك بالوظائف اللغوية والإشارية، وعلاقة نُظُم التشكيل البصرى بالمعطيات الحسية، ويتعاظم كل يوم ادراك دور اللغة فى تكوين الرسالة البصرية وتشفيرها أو التقاطع بين الإدراك الحسى واللغة، فالرسالة البصرية تتشكل باللغة، ليس من الخارج فقط بل من الداخل أيضاً، وفى الطبيعة البصرية ذاتها وبإضافة الرصيد الانثروبولوجى للمخيلة البشرية نفهم أكثر طبيعة التداخل والتفاعل بين النظر والخيال الشعرى، ويرسم لنا الناقد مخططاً لتحول الحس إلى أفكار مجردة فى خلال عملية التصوير الشعرى بالطريقة التالية :

حس ← إدراك ← صورة مدركة ← صورة مستثارة ← صورة متخيلة ← فكر مجرد

ومن هنا نفهم كيف تطرح القصيدة نموذجاً إنسانياً يتخذ أبعاداً ميتافيزيقية واضحة ويمتد بظله على النص بأكلمه، ويبدو الشاعر كما لو كان يفكر بصور الأشياء. ويقرب لنا الناقد آلية التصوير فى الشعر الحداثى الذى يتخلص تقريباً من الطابع الحسى التعبيرى ولكنه إما أن يغرق فى التجريد العقلى البحت مثلما حدث عند أدونيس، وإما أن تظل المرجعية الحضارية والثقافية حاضرة فتجعلنا قادرين على التفاعل مع الكتابة مثلما يحدث عند الشاعر محمد عفيفى مطر فالشاعر يحاول الغوص إلى ما وراء المادة دون أن ينفصل عنها ليحدث نوعاً من المفارقة القريبة ونحس بشفافية عملية التخلق ذاتها.

ويبحث الناقد فى موسيقى القصيدة الجديدة ذات الطابع الإيقاعى الذى لايتناقض معه اعتماد التفاعيل التقليدية بين الحين والحين، فالتفاعيل فى تجربة أدونيس على سبيل المثال تتداخل وتتراكب وتنحرف لكى تقدم تشكيلات متخالفة ومتقاطعة وتكون النتيجة الكليّة هى احساسنا بنموذج ايقاعى مغاير يخترق شفرة الوزن ليخرج إلى شفرات جديدة متنوعة تنتظر – حتى الآن – إمكانية ضبط معاملاتها، بحيث يكون الانحراف النغمى مراوحة وتحفيزاً وبحثاً مباطناً للتجربة الشعرية وتظل هناك باستمرار شهوة ابتكارات نغمية تتجاوز الأنغام المنظومة المستقرة فى الأعراف الشعرية المعهودة.

ويواصل الناقد تتبع الانشطة الصوتية الدقيقة من خلال مخارج الحروف وتتابعها والإصاتة فيها فيقرأ هذا النص للشاعر محمد عفيفى مطر :

رجل وامرأة تفتح فى عروة ثوبيها الشفيفين
بخوراً ولبانا زاكياً، تفتح فى الطوق هلال
خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمةِ،
والمرأة تمشى خضرة معتمة فى
هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،
يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً
وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئة

القمح ربا للركبتين، اخضرت الطينة

أوراق الشفاه اصّاعدت عليقةً عطشى،

اقتربْ، قبلة توشك ...

عقد الكهرمان اسّاقطت حباته وانتثرت

تومض ما بين النجيل الغضّ تهوى ظلمة لامعة

بين الشقوق

انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما بين الحواس الخمس،

عش لجثوم الهدأة الخالقةِ

الأرض وإغراء الشقوق

السنبل، الذاكرة انصبت بما تحمل من إرث وليل

ذوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى أعضائه

أقعت وأقعى

عبثا يلتقطان الكهرمان

اشتبك الماء بلحم الأرض فى

عشر لغات حية العناب

قمح تنطوى أعواده الهشة، قش، وبشاشات

تكسرن وعرشاً يفسح الهيش، اشرأبت

بهجة الجوقة بالعشب الأناشيد تناوش

السماء اتسعت

والأنجم ازدانت بما

يرسم الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،

صلصال - له النعمة والمجد - ارتوى،

تحت اللسان احتشد الطير

وكعك الأقرباء السكر الذائب فى ماء الشعير

احتشدت فى نكهة الحلم حروف المد والقصر،

وصلصال - له النعمة والمجد - على يابسة

العرش وقوس الأفق والماء استوى

ويلفت الناقد النظر هنا إلى هذه الصيغ الصرفيه ذات البنية الصوتية والدلالية الخاصة فى : [اصّاعدت - اسّاقطت - انصبّت - اشرأبّت - الخ] ولها غرابة تفارق المعجم الشعرى المتداول، وتتجمع فى هذه الصيغ وفى غيرها حزم صوتية متواشجة نتيجة التشديد من ناحية واستقطاب الحروف المتماثلة من ناحية أخرى، مما يتجاوز التوزيع الصوتى العادى ويخلق ايقاعاً جديداً له طابع خاص ويمكننا أن نتابع مثلاً صوت "الفاء" فى : [تفتح فى - شفيفين - خفق نهدين - حفيف المخمل] وصوتى "القاف" و "العين" فى : [أوراق الشفاه - عليقة عطشى - اقتراب - قبلة - عقد الكهرمان] وصوتى "الشين" و "الهاء" فى : [أعواده الهشة - قش وبشاشات - وعرشاً يفتح الهيش - اشرأبت بالعشب الأناشيد - تناوش] وهكذا، وهذه الحزم الصوتية لها فوائد عديدة منها إثراء المستوى الصوتى وبالتالى الإيقاع اللغوى، وكذلك تجانس الخيوط فى النسيج اللغوى بما يكاد يوحى بوظائف ايقاعات التعاويذ وطقوس السحر، وبحيث تتكون هذه التيارات الصوتية القادرة على تخدير الحس، والاستلهام الساحر عند المتلقى من خلال إطلاق أقصى الطاقات الصوتية الكامنة فى اللغة [فإذا تمثلنا من جانب آخر الموقف الشبقى العام فى المقطع وطابعه الحميم، كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة فى خلق مناخ الهمس والأسرار - السابق ص٣٣٧].

مصادر ومراجع

- ابراهيم شكر الله (١) مصارع العشاق : التناقض بين المطلق والمحدود - دراسة مخطوطة.
- أدونيس (٢) صدمة الحداثة - دار العودة بيروت ١٩٧٨.
- جابر عصفور (٣) تجريب القصيدة المحدثة - جريدة الحياة ١٧ أكتوبر لندن ١٩٩٣.
- جون كوين (٤) بناء لغة الشعر - ترجمة أحمد درويش - مكتبة الزهراء - القاهرة ١٩٨٥.

(٥) اللغة العليا - ترجمة وتقديم أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة - سلسلة المشروع القومى للترجمة - القاهرة ١٩٩٦.

- خيرة خمر العين (٦) جدل الحداثة فى نقد الشعر العربى - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٦.
- رومان جاكوبسون (٧) ما الشعر - مجلة الكرمل - العدد الأول - قبرص - شتاء ١٩٨٨.
- شكرى عياد (٨) انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى فى الشعر - عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - العدد الثالث - أكتوبر - الكويت ١٩٨٨.
- صلاح فضل (٩) أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب - بيروت ١٩٩٥.

(١٠) شفرات النص - دار الفكر - القاهرة - باريس ١٩٩٠.

- كمال خير بك (١١) بناء القصيدة الحديثة - مجلة مواقف - العددان ٤١-٤٢ - بيروت ١٩٨١.
- مالكم برادبرى (١٢) الحداثة [مع مؤلف آخر هو جيمس ماكفارلن] - ترجمة مؤيد حسن فوزى -

دار المأمون – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨٧.

– محمد برادة (١٣) اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة – مجلة فصول – المجلد الرابع – العدد الثالث – إبريل – القاهرة ١٩٨٤.

– مصطفى عبدالعال الطيب (١٤) الحداثة – مجلة الفعل الشعرى – العدد الأول – القاهرة ١٩٩٣.

– عبدالمنعم تليمة (١٥) مداخل إلى علم الجمال الأدبى – دار الثقافة الجديدة – القاهرة ١٩٧٨.

خاتمة

خاتمة

لقد سعى هذا الكتاب لدراسة نموذج نقدى مهم فى حياتنا الثقافية، نحن فى حاجة إليه وبخاصة بعد أن خفت الجهد النقدى لفترة طويلة، ولم يعط سوى حالة من الاجترار والدوران فى حلقات مفرغة. وظلت القيود المفروضة تسيطر على كلمة النقد داخل أفق محدود غير قادر على الاتساع والإحاطة بحياتنا وانشطتنا العقلية والثقافية والأدبية . وظلت وحدة النموذج تغلق الطريق أمام أى ابتكار أو حميمية.

ولقد ضرب ناقدنا صلاح فضل مثالاً رفيع المستوى لكيفية العمل النقدى الحر غير المشروط فى ضوء استنارة عقلية مستفيدة من المنهج البنيوى بشكل أساسى. كان الناقد فى كل جولة يتردد بين الكلى والتفصيلى بشكل محسوب، ويظل يناور نقدياً بين الجوهرى الشامل من ناحية، والجزئى مضمونياً أو تقنياً من ناحية أخرى، بحيث تصبح المقاربة النقدية قادرة على حصار العمل الأدبى وتفتيته وتحليله على المستويين ليعطينا أدق تصور ممكن حول هذا العمل.

لقد طرح الناقد تصوره عن أسطورة العربى وبداوته الفطرية فى شعر المتنبى، وعلل قيمة الموشحة من خلال كونها ثورة موسيقية وجمالية حققت دفعة تاريخية لإنجازات الشعرية العربية. كما درس خصوصية شعر شوقى فى إطار التوجه الإحيائى الذى يتقاطع مع التحفز القومى أمام التحديات الغربية، ويستعرض هذا الكتاب أيضاً رؤية الناقد لقصيدة الشعر الحر، وهذه المنطقة من إبداعنا الشعرى تمثل لب العمل النقدى للدكتور صلاح فضل وفيها صبّ معظم جهده، وأبرز لنا بشكل جلىّ كيف تتعانق التقنيات مجتمعه : بناء ولغة لخلق الحالة الفنية للنص، على عكس ما كان فى المرحلة التالية منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات حيث انتقل محور الشعرية إلى اللغة الشعرية بالذات بعدّها بطل النص الشعرى، وهذه إضافة شديدة الأهمية تلقى الضوء على حقبتين أساسيتين فى تاريخا الشعرى فى الخمسينيات وما حولها، وفى السبعينيات وما حولها.

لقد كنا فى هذا الكتاب نعيش مع حالات كشفية أكثر من كونها نتائج حتمية أو قوانين جاهزة، فالناقد بحسه البنيوى الرهيف أقرب إلى التجريب منه إلى القطع والإطلاق، إنه يفترض، ويتخيل، ويجرب ويغامر : يغرف بيد من القوانين الجاهزة شيئاً، ثم يغوص فى التجريب والمحاولات الانطباعية السريعة فى مرة، والعميقة فى مرات، لكى يطرح أشياء لم نكن نتوقعها، وهكذا تتحدد نظرية الناقد الخاصة، من خلال الاندماج التام بالنص موضوع الفحص فيحدث التفاعل الذى يمكّن الناقد من وضع الافتراضات ذات الطابع التأملى شديد الأهمية لفهم النص وسبر غوره.

رحلة ناقدنا تضعه بجدارة فى قلب حركة الحداثة بكل ما تملكه من تعدد دلالى، وتنوع فى الاستنتاج يكفل لنا فرصة الإحاطة الشاملة بالنص، وهذا هو الدور المهم الذى يقوم به النقد المعاصر فى إطار التوجه الحداثى . لقد انتقل الفكر النقدى الجديد من حس الجاهزية والقياس الثابت إلى حس التجريب والنظرة العميقة الشاملة داخلياً وخارجياً.

لقد وصل هذا الكتاب إلى نظرية الناقد الأدبية التى تناقش تعدد الدلالة فى قصيدة الشاعر العربى، وترى تعدد المستويات فى كل نص أدبى، والناقد دائماً يحتاج إلى ثقافة عريضة متنوعة المصادر لكى يتمكن من أن يتعامل مع النص الحداثى، يحتاج المبادئ النقدية للسانيات والأسلوبية وعلم الجمال وما سمى أخيراً بعلم الأدب، ويحتاج إلى منطق فلسفى كبير يلم شتات كل المعطيات الفكرية والجمالية الجزئية فى سياق شامل يدفع بنا إلى رؤى جديدة تثرى الحياة وتطورها، ولقد كانت فلسفة البنيوية فى رحلة الناقد قادرة على خلق الكيان الكلى لرؤية الناقد، وهى التى تكمن وراء كل هذه التساؤلات، والتى تصل إلى منظومة مفاهيمها من خلال الممارسة التطبيقية التى يتفاعل فيها الذهنى مع العفوى بأسلوب مغامر خلّاق، يجعل القارئ يحس بالمتعة، ويتعرف على مناطق جديدة فكرياً وثقافياً فى الوقت نفسه، وهذه هى خلاصة العمل النقدى الكبير.

ملحق

نماذج من مؤلفات الناقد

قراءة نقدية فى بيت من الشعر

أسطورة العربىّ(*)

ليس عبثاً أن يكون المتنبى شاعر العربية الأول على مر العصور، وأن تختزن الذاكرة الجمالية له من الآبيات أضعاف ما تحتفظ لغيره ؛ فهو الذى استطاع فيما يبدو أن يستمثر الخواصّ الأنثروبولوجية للإنسان العربىّ، ويبلور عالمه المثالىّ فى أقمار صغيرة، أطلقها فى سماء اللغة فاحتلت مدارها فى الآفاق المرئية. ومع أن هذا الإنسان يجور عليه التاريخ ويجور عليه الزمن غالباً، وقد سكن البادية والحضر، وانتقل عبر المراحل المختلفة من إقطاعية ورأسمالية، وما زال يعيشها فى آن واحد – إلا أن القرار العميق لوعيه حتى الآن يظل منفلتاً من قبضة الزمن، فلا يحلو له إلا أن يسكن الأسطورة، ويصدق حرفية الزمن، ويبيع الدنيا بأكملها من أجل كلمة حلوة فيعبدها، وهو الذى أنتجها.

والخيط الذى أريد أن أمسك بطرفه الآن هو استمرار العنصر البدوىّ فى وجدان الإنسان العربىّ، وهيمنتُهُ على تصوراته بحيث يشكل لب أسطورته ورؤيته لذاته، ولن أقف عند مقولات ابن خلدون الشهيرةِ فى التحليل والتعليل، وإنما أدعوكم – لقراءة هذا البيت الشعرىّ من المتنبى ؛ فالقراءة الصامتة لا تقوى على استحضار جميع عناصره – وإنما لإنشاده والتغنى به ؛ على أساس تمثُّلهِ كصوت جماعىّ يعبر عن الضمير القومىّ والنموذج المثالىّ للإنسان العربىّ، كما يتم استقطاره جمالياً فى بضع كلمات من الشعر :

الخيلُ والَّليل والبَيْداءُ تَعرفنى والسيَّفُ والرُّمح والقِرْطاسُ

ثم أعرض عليكم قراءتى الصامتة المتأملة له، وأوجزها فى بضع نقاط : الأولى تتصل بتركيب البيت وبنيته، والثانية بالعالم الذى تستثيره ؛ والثالثة بالمدى الذى تصل إليه فى تجسيد أسطورية هذا الإنسان.

أمّا البنية الشعرية لهذا البيت فهى نموذجية ؛ لأنه يكاد وهو جزء من قصيدة طويلة يشكِّل نصاً مكتملاً ؛ إذ يحقق الشرط الأساسىّ للنص، وهو التحديد، وتراتب

(*) عن كتاب "أشكال التخيّل" .

العناصر، والاكتمال الدلالىّ التام . فلسنا بحاجة لما قبله وما بعده، وما يكمن فيه من عناصر محددة قد تم تنظيمها حول بؤرة مركزية حتى غدت بنيةً متماسكة قوية- فلنتمعَّن فى هذه العناصر وعلاقاتها.

يبدأ البيت بذكر الخيل، وهى أنسب مواد الكون العربىّ للاستهلال، فالخيل معقودٌ بنواصيها الخير، وهى علامة الفروسية والنبل والثروة المادية والمعنوية، وهى اسم جنس لا يتمثل فى جواد ولا فرس محددة ينحصر فيهما، بل يشمل فى العالم الخارجىّ كلَّ ما يطلق عليه خيل، وهى مناط اعتزاز العربىّ بعِرْقه وخيلائه بذاته، وربما كانت ترتبط من الوجهة الإيتمولوجية أيضاً ببواعث القوة التى تتجاوز المادة لتعبر عن قدرات الإنسان فى التصوُّر والتخيُّل، فلابد أن تكون ثمة قرابةٌ فى قاع اللغة بين الخيل والخيال، تمر عبر انعكاس الظل السريع على الأرض حتى تصل إلى درجة التجريد عندما يُغمض الإنسان عينيه ويرى الخيال ببصيرته . وخيل المتنبى على وجه الخصوص تملك طاقة مثيرة للخيال العربىّ العريق.

اختار الشاعر كلمته الأولى ووضعها بإيجاز وتركنا نسهر ونسمر عليها، ثم وضع إزاءها كلمته الثانية : الليل، وحشاً فى جوفها عنصراً آخر من هذا الكون الذى يجسده، ومع أن اتساق البنية الصرفية والتقفية الداخلية هما أبرز ما يلفت الانتباه للوهلة الأولى فى الجمع بين الليل والخيل - إلا أننا لا نلبث أن نستشعر أن ثمة شيئاً عميقاً يربط بينهما غير هذا النسيج الصوتىّ القريب، فالخيل هى ظاهر الوجود العربىّ ومناط حركته، والليل هو باطن هذا الوجود وسر سكونه . ثم ألا يحمل التشاكل الواضح بين الخيل والليل تشاكلاً آخر خفياً يثير عالم الحب والمستور فى حياة الإنسان العربى، لا عن إهمال، بل عن فرط أهمية وحفاوة؟

هل لنا أن نتصور الليل كناية عن المرأة، تحجب ما لا ينبغى أن يذكر، وتقع فى تلك المنطقة المبهمة التى يحدس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح؟ وعندئذٍ يبرز رابط التشاكل الدلالىّ فى الركوب بين الخيل والليل، مع ملاحظة هامة ؛ وهى أنه لم يقل ذلك صراحة، وإنما أوشك أن يحيلنا إلى الذاكرة الشعرية لنستحضر طَرَفَةَ بن العَبْد وهو يعدد ملذاته فى الحياة ويحصرها فى ثلاث : الخيل والمرأة والخمر. بيد أن المتنبى أقرب إلى طبيعة السلوك العربىّ عندما يضع حجاب الليل على وجه المرأة، فيترك لكل قارئ أن يغنى على ليله وليلاه، إنه بذلك يضمر الحب ولا يعترف به بل يصبح بوسعه أن يتبرأ منه فليل صاحبنا ليس بالضرورة ليل الصَّبِّ العاشق الذى يقول :

نَهارى نهارُ النّاس، حتّى إذا دَجا لِـيَ الليـلُ هزَّتْنـى إليـكِ

فَقِرانُ الخيل والليل يظل متحقّقاً فى المستوى الصوتىّ ؛ ممكناً فى المستوى الدلالىّ.

وتأتى البَيْداء لتضع المكان المفتوح إلى جوار الزمان المغلق، فهى تتحرر من النمط الصوتىّ الماثل فى الثنائية السابقة، وتقدم عنصراً ثالثاً مركزياً فى أسطورية الإنسان العربىّ، يُفسح للخيل ميدان حركتها، ويضع للمرأة - أو الليل - إطاره الجمالىّ المحبب ؛ وشهيرة هى أبيات المتنبى فى حُسن البداوة غير المجلوب بالتَّطْرية والصناعة، وافتتانه بالفطرة والطبيعة. البيداء إذن تقدم الفضاء الغنائىّ المثالىّ الذى تمرح فيه الخيل وترعى الظِّباء الأوانس. البَيْداء هى التى تطويها الخيل وتسكنها الحِسان، ويغمرها الليل دون أن تقلقه المصابيح المرتعشة فى شوارع الحواضر. غير أن كلمة البَيْداء الممدودة المفتوحة لها وظيفة أخرى فى السياق الشعرىّ، فهى الثالثة من العناصر المعدودة، ولابد أن تكون أطول منها فى المقاس الصوتىّ، هكذا تقتضى تقنيةُ النسيج الشعرىّ، وهى بذلك تتيح الفرصة للمنشد المبالغ أن يمد صوته ويضم العالم فى كفيه حتى يصل إلى أطرافه. غير أن ثمة نواةً دلالية أخرى للبَيداء لاينبغى أن نغفلها، فهى مهد الفصاحة ومواطن اللغة البِكر ومقرّ الشاعرية، وشهيرة هى تقاليدُ أهل الحواضر فى دفع أولادهم ليرضعوا لغة البَيْداء فى صباهم حتى تشب على النقاء المثالىّ، والجمال الفطرىّ البسيط، وتبرأ من تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ. إنها المكان الذى ينفى الزمان ويبُطل فعاليته.

والمتنبى هو الصوت الشعرىُّ الذى انتصر للبيداء وكرَّس أسطورتها ودمَّر سخرية أبى نواس من بُدائيتها وسذاجتها، فحصر تأثيره فى الذوق العربىّ، وردَّه إلى حلاوة التغنى بالطبيعة وعناصرها الفاتنة.

البداوة إذن هى كلمة السر فى عالم المتنبى المتناقض المشبع بشهوة السلطة ومجد الكلمة، وهى خاتمة الثالوث الأول وجوهر فحواه. لكن ما شأن هذه العناصر الكونية والحيوية التى تمثل منظومة الشعر؟ ما الذى يقوله عنها المتنبى بعد تَعْدادها وترتيبها واختيار رموزها؟ ما الذى يسنده إليها؟

هنا نجد المفاجأة الشعرية التى تعتمد على المفارقة، فهذه العناصر هى التى تعرف الشاعر وتألفه، وهى التى تمارس فعل القرب الإدراكىّ منه، على عكس ما هو متداول من معرفة الإنسان للطبيعة، إنهما يتبادلان المواقع، بحيث تقوم الطبيعة

بدور الإنسان فى المعرفة والإدراك، ويقوم الإنسان – المتنبى – بدور هذه العناصر الخالدة فى الشهرة والبروز وقوع حدث المعرفة عليه. فالشاعر ينتصب فى مقابل العالم، وتمر مظاهره عليه معترفةً به، وحتى القارئ الذى تلفحه التاء فى "تعرفنى" يدخل بدوره فى هذه الدائرة فأنا الشاعر هى المركز، والعناصر من حولها محيط يدور على هامشها ويكتسب طرفاً من دوامها وخلودها. ولا يقتصر الأمر على مجرد مبالغةٍ تفضى إليها هذه المفارقة العكسية، لأن تأخير الفعلِ إلى نهاية الجملة الشعرية، واختتامها به يجعلها معقودة عليه، منصبةً فيه، مغلقةً فى دائرته.

وإذا كانت هذه الجملة الشعرية الأولى تمثل كياناً وكوناً أنثروبولوجياً مختوماً بياء المتكلم الشاعر، التى يرى فيها كل مردود للبيت ذاته، ويلتذ بتحويل إشارتها إلى نفسه، وهذه هى وظيفة التماهى الشعرية، فماذا تفعل الجملة الثانية؟

إنها تعيد نثر مفردات هذا العالم الدلالىّ ذاته، فتختار له هذه المرة عناصرَ أكثر تحديداً وأقل إبهاماً، إنها تقوم بمزيد من تبئير الرؤية المنداحة فى الشطر الأول، فعالم الخيل الموحى بجوانب كثيرة أخذ يتحدد فى الحرب وأدواتها المباشرة: السيف والرمح، وبقدر ما بين هذين العنصرين من ألفة التجاور والتكامل ؛ فأحدهما أداة الالتحام عن طريق الَمسّ والآخر أداته عن طريق القَذْف، حتى ليكاد أحدهما أن يصبح رديفاً للآخر لا مرادفاً له، فإنهما يقومان بدورٍ إشارىّ محدد للقتال، فهما معاً يقيمان تناظراً دلالياً مع الخيل فى مطلع الجملة الأولى، ويستجيبان لما فيها من خُيلاء بحسٍّ عداونىّ جارح، فهذا السيف المسلط والرمح المترصد لا يقعان فى الهواء، وإنما يصيبان الآخر المضادَّ من بنى البشر، هنا تبرز برأسها خاصية بدوية عنيفة، هى التفرد والعدوانية، الأنا هى محور الكون، وقد تتآلف مع عناصره باستثناء الآخر الذى يحصر وجودها ويقاوم امتدادها فتعلن الحرب عليه، هنا تتجلى أسطورة الشجاعة العربية فى وجهها السلبىّ المدمر. فهى ليست تلك الشجاعة التى تملكها النفس العظيمة فى مجاهدتها لأهوائها وصراعها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجلية فى الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هى الشجاعة التى تتجسد فى السيف وتحتكم إليه فتحكم على الآخر بالموت.

إن المدى الحيوىّ للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل لا يرى فى هذا الغير سوى عائقٍ لحريته وامتداده ووجوده ذاته.

وتأتى الثنائية الأخيرة مفاجأة مدهشة ثانية، لأنهـا تشـير إلـى عـالم يبـدو فـى الظاهر أنه لم يرد ذكره مـن قبل فـى التّعداد الأول، عـالم القِرْطـاس والقلـم، عـالم الكتابة والشعر ؛ أىْ عالم الكلمة. وهو يعبر عنه بزوج من الكلمـات المتعايشـة فـى أسـرة الشـعر، والمتناغمـة - عـن طريـق التشـاكُل الضـدىّ - مـع أسـرة الحـرب السابقة، فالقِرْطاس يقابل صفحة السيف، والقلم يحكى سن الرمح، وكلاهما أداة مكملة للآخر ينتجان فعل الشعر. هنـا تصدمنـا المقابلـة ؛ فالشـعر تَواصُل حميم وفيض على الآخرين، الشعر كلام مجنح لا يتم إلا باحتضان الآخر لـه، واستجابته لندائه، فى حين أن القتل نفىٌ لهذا الآخر، لابد لنـا مـن البحـث عـن تناسـب عميـق يكمن تحت هذه البنية السـطحية المتفاوتـة ؛ ولا سـبيل لذلـك سـوى رد الشـعر إلـى الحرب، فهو لا يقوم على الوصـال المتكـافئ، ولا يعتمـد علـى الاسـتثمار الجمـالىّ للتقارب الأليف، بل يعتمـد علـى الإعجاز والإبهـار والاسـتلاب. الشـعر هكـذا أداة للسيطرة بحيث تصبح الكلمة نافذة فى العظم مثل السيف وقاتلة لإرادة الآخرين، لا سـبيل إلـى أن يمـارس متلقِّـى الشـعر - فـى وعـى المتنبـى - حريتـه فـى القبـول والرفض، أو حقَّه فى الاختـلاف، ليـس لـه هذا الحق أصـلاً أمـام جبروت سـلطة الكلمة. وهنا نكتشـف شـيئاً آخـر، عـن طريـق التشـاكُل المتـوازى فـى الموقـع مـع العناصر الأولى، فالشعر يقـابل الليـل كمـا أن الحـرب تقـابل الخيـل، فلـم يكـن ليـل صاحبنا إذن ليلَ العاشق المحب المحبوب، وإنمـا ليـلُ المجـدّ فـى اقتنـاص القوافـى ونَصْبِ شراك الكلمات القاتلة . لقد أحسنا به الظن عندما حسبنا أنه قد يلمِّـحُ بـالليل إلى المرأة، إنها فى الواقع مسـتبعدة مـن مملكتـه البدويـة، إنهـا مملوكـة لـه وليسـت طرفاً محاوراً يدخل معه فى علاقة الندّ للندّ عن طريق التواصل المتكافئ الجميل.

فإذا لم نشعر بالارتياح تجاه هذا الاحتمال - فلدينا بديل آخر قـد ألمحنـا إليـه من قبل ؛ هل يقابل الشعر فى الجملة الثانية البيداء المطلقة فى الجملة الأولى، وهو على شاكلتها وابن بجدتها؟ عندئذ يظل الليل مستربلاً بغطائه، مغلقاً على أسراره.

لكن الغريب أن هاتين الثنائيتين المكونتيـن للشـطر الثـانى تصبـان فـى نفس الفعل السابق وتقومـان بنفس الـدور الـذى يتمحـور حـول ذات الشـعر، فنحـن إزاء سبعة فواعل لفعل واحد يشبع إحساس الشاعر بنفسه وتفرده، ويُلغـى - أو يكـاد - وجودَ الآخرين لديه، وهذا هو الحس البدوىُّ المضاد للاجتماع والمناهض للعمران، على حد عبارة المؤرخ المغربىّ العظيم.

والأغرب من ذلك أن يستدرجنا الشاعر حتى نرى أنفسنا فيه، ونحيله إلى أسطورة تكرس العناصر الأسطورية البدوية للإنسان العربيِّ، دون أن نقف على مسافة منه، لنتبين مثلاً أننا لا ينبغى أن نعجب بهذا النموذج لمثالىٍّ ونحن "لم نركب جواداً للذَّة" طيلة حياتنا، ولا نتصور أن نمسك بسيف نجرح به ذبابة، أو نهجر مدننا وحواضرنا كى ننطلق فى البوادى مشتَّتين . وإذا كتبنا شيئاً فكلى نقدمه بأدب وضراعة للمتلقين دون رغبة فى مصادرة حريتهم فى قبوله أو رفضه، بل إننا كلما وقفنا من هذه الرُّؤى الماثلة فى الضمير الجماعىِّ موقفاً نقدياً للكشف عن الاختلاف معها، والدعوة إلى الدخول فى ميثاقٍ جماعىّ يعتمد على التواصل والتكافؤ، ويرتكز على أسس الحرية للجميع، كما ينظمها الأساليب الديمقراطية – كنا أشدَّ حفاوة بمن يحاورنا ويختلف معنا ويمارس حقه الإنسانىَّ والجمالىَّ فى طرح هذه القراءة، ليعود فينشد بلذة بالغة بيت المتنبى الآسر. أما كيف يطوف صاحبنا بشعر شيخه أبى تمام، ويحلق فوقه، ويتناصّ معه، فحسبنا أن نذكر بيتين، حتى نتبين قرب عالمه اللغوى من عالم الطائى السابق الذى يقول :

البيدُ والعِيسُ واللَّيلُ التمَّام معاً ثلاثةٌ أبداً يُقْرَنَّ فى قَرَنَ

فهو يجمع ثلاثة عناصر، قريبة جداً من عناصر المتنبى المعدلة، التى يستبعد منها العيس، فليس حديث الإبل بالمحبب لديه كفارس، ويضع الخيل السباقة مكانها، ثم يقيم بناءه وخيمته على عموده الشخصىِّ إذ يجعلها تعرفه كما أسلفنا. ثم نذكر بيتاً آخر – أو بعض بيت – لنفس هذا الشيخ الطائىِّ القريب من أبى الطيب :

السَّيْف أصدقُ أنْباءً من الكتُبِ

لتتجلىّ أمامنا بشكل مدهش بقيةُ عناصر المتنبى من سيفه وقلمه، بصدقه وكذبه، بشجاعته ونبوءته التى تشير إليها كبت أبى تمام. ونرى كيف تتواشج فى وَعْى شاعرنا موادُّ تخيله وتتوارد على لسانه كلمات أستاذه لتنتظم فى كون مصغر أكثر دقة وبهاء، ليعكس وعيه بالحياة وتصوره لمراتبها وغاياتها.

طراز التوشح
بين الانحراف والتناص(*)

١- مدائن التوشيح :

جاء فى رسالة اسماعيل بن محمد الشقندى فى فضل الأندلس : "أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء، وحسن المبانى، وتزيين الخارج والداخل، وتمكن التمصر، حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير فى إشبيلية وجد. ونهرها الأعظم الذى يصعد المد فيه اثنين وسبعين ميلاً ثم ينحسر، وفيه يقول ابن سفر :-

شق النسيم عليه جيب قميصه — فانساب من شطيه يطلب ناره
فتضاحكت ورق الحمام بدوحها — هزءا فضم من الحياء إزاره

وريادته على الأنهار كون ضفتيه مطرزتين بالمناره والبساتين والكروم والأنسام، متصل ذلك اتصالا لا يوجد على غيره.

وقد سعد هذا الوادى بكونه لا يخلو من مسرة، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر، لاناه عن ذلك ولا منتقد، ما لم يؤد السكر إلى شر وعربدة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته وأهله أخف الناس آرواحا، وأطبعهم نوادر، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السب، قد مرنوا على ذلك، فصار لهم ديدنا، حتى صار عندهم من لا يتبذل فيه ولا يتلاعن ممقوتا ثقيلا . وقد غابة سمعت عن شرف أشبيليه - وهى غناء على مشارفها - فذكرها أحد الوشاحين فقال :-

إشبيليا عروس .. وبعلها عباد
وتاجها الشرف .. وسلكها الواد" .(١)

فى مثل هذه المدينة الموشحة، بخواصها المادية والمعنوية بنسقها الطبيعى ونزقها الأخلاقى، ولدت الموشحة الأندلسية. ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلا شيقاً بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفنى الذى تخمر فى حضنه

(*) عن كتاب "شفرات النص".

وتشرب روحه، وتشكل بطابعه، ومع أننا سنضرب صفحا عن المنظور التاريخى المشبع فى قراءة طرف من تراث هذا الجنس الأدبى الفذ، إيثارا لمقاربة نصه النقدى الفريد، الذى تأسس على بعد الآف الأميال فى مصر على يد ابن سناء الملك فى كتابه "دار الطراز"، إلا أننا سنجد تطابقاً مدهشاً بين جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة، وبين هذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة اللعوب، وكأنها فى بنيتها "تجريد موقعى" كما يقول أصحاب النظرية المحدثة التى ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكيل الهندسى.

وأول ما يبدو هنا فى الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره. وهو إنحراف أندلسى فى صميمه، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان، وتجلى فى ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد النقدى الضائع الذى يتكلفه بعض الباحثين، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات، بإرجاعها إلى أنماط المسمطات والمخمسات المشرقية يغيب عنه الوعى بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معاً . وكان ابن سناء الملك صريحاً وقاطعاً فى تحديده لهذه النسبة من أول سطر فى كتابه : "وبعد، فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر، وسبق بها المتأخر المتقدم، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وغادر بها الشعراء من متردم" (٢). وقد وضع ابن بسام من قبله فى الذخيرة هذه النسبة قائلاً : "وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها، ووضعوا حقيقتها، غير مرقمة البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبادة بن ماء السماء منآدها، وقوم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخذت إلا عنه" (٣).

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد فى "المقتطف" يقول : "سمعت الأعلم البطليوس، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحاً على قوله إلا ابن بقى حين وقع له :ـ

أما ترى أحمد * فى مجده العالى * لا يلحق

أطلعه المغرب * فأرنا مثله * يا مشرق" (٤)

وأحسب أن ابن زهر، وهو الوشاح المتفنن، قد باح فى هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقى، لا لأنه قد أبدع فى مدح أحمد هذا بما لا نظير له، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريرته بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح وكأن الممدوح قد أصبح هو الوطن، ومدحية ابن بقى هى فن التوشيح . وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات، الماثل فى دواوين الشعراء ومجموعات الوشاحين، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته، نجد طبقاً لأوفى مجموعة حتى الآن، وهى "ديوان الموشحات الأندلسية" (٥)، الذى قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازى، أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة، لسبعين وشاحاً، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالى :-

العصر	عدد الموشحات	الوشاحين
العصر الأموى	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغرناطى	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	—

وفى مقابل هذا نجد بياناً إحصائياً آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشارقة، ممن أوردهم الصغرى فى "توشيع التوشيح" فيصل أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحاً وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين والشام ٤، ومعنى هذا – من الناحية الكمية – أن عدد الوشاحين المشارقة، وكلهم متأخرون زمنياً، أقل من نصف وشاحي الأندلس، وكلهم كان يحتذى عن قصد معلن النموذج الأندلسى كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناص الذى تقوم عليه بنية الموشحة ويمثل حدا فاصلاً يجعلها جنساً أدبياً مخالفاً للقصيدة، لكنه جنس مهجن، يضرب بجذوره فى ثقافات عديدة، ويشبع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة فى العصور الأولى للثقافة العربية ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التى كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية.

٢- تنضيد البنية الموسيقية :

يتمثل انحراف الموشحة الموسيقى فى ثلاثة مبادئ : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور فى الموشحة الواحدة، وارتكاز الايقاع على اللحن المصاحب، لا على الوزن العروضى فحسب. وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادئ نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها، بل هى معالم مائزة للموشحة، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مرذولاً. وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل، وإخماد ثورتها الموسيقية، يقول ناقدنا فى "دار الطراز" : والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء فى أوزان أشعار العرب، والثانى ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها . والذى على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعرى، وما كان من الموشحات على هذا النسج - أى مطابق لأوزان الشعر - فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف، ويتشيع بما لا يملك .. والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً، فمثال الكلمة قول ابن بقى :-

صبرت والصبر شيمة العانى * ولم أقل للمطيل هجرانى * معذبى كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : مهذبى كفانى . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله:-

يا ويح الصب إلى البرق * له نظر * وفى البكاء مع الورق * له وطر

والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشئ منه فى أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجمّ الغفير، والعدد الذى لا ينحصر، والشارد الذى لا ينضبط "وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها" أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة "ثم يعقب قائلاً" وأوزان

هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب" ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات فى موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى. ومع إعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت، إلا أنها ترتكز على فكرة التنفيذ المتساوق المتوازى. فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه، فهى وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية – مثل الشعر الحر – إلا أنها تعمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة، ولها فى اختلاف الأطوال عدة أنماط، أوضحها المرؤس والمذيل والمجنح، مثال المرؤس :–

أقم عذرى * فقد آن أن أعكف

على خمر * يطوف بها أوطف

كما تدرى * هضيم الحشى مخطف

إذا ما ماد * فى مخضرة الأبراد

رأيت الآس * بأوراقه قد ماس

ومثال المذيل :–

ما حوى محاسن الدهر * إلا غزال

معرق الحذين من فهر * عم وخال

فأنا أهواه للفخر * وللجمال

وجهه وجه طليق * للضيوف مشرق

ويد تسطو على الأسد فتفرق

ومثال المجنح :–

سبحان باريه * بدعا بلا مثل

كالظبى فى التيه * والغصن فى الشكل

يا عاذلى فيه * أسرفت فى العذل

دع الجـــدال * ما قاد لى حينى * خلاف عينين * ترمى نبال

أما مزج البحور فهو أيضاً من خواص البنية الموسيقية للموشحات، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضى للقصيدة. يقول ابن سناء الملك : "وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته، مخالفة تتبين لكل سامع، ويظهر طعمها لكل زايق، كقول بعضهم :-

الحب يجنيك لذة العذل * وللوم فيه أحلى من القبل

لكل شئ من الهوى سبب * جد الهوى بى وأصله اللعب

وأن لو كان * جد يغنى * كان الإحسان * من الحسن

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأوزان فى الأبيات مباينة ظاهرة، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة، وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة، فأما من كان طفيلياً على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأبياته ظن أن هذا جائز فى كل موشح . فعمل ما لا يجوز عمله، وما لا يمشيه التلحين له، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه".

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية، وهو الاتكاء الرئيسى على التلحين، حتى أنه هو الذى يجبر كسورها العروضية، ويكمل مسافاتها الإيقاعية، فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولاوزن ينتظمها، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به، وفى هذا يقول صاحب الطراز :- والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين (لاحظ ولوعه بالتقسيمات الثنائية) : قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق،.. وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم.. وما كان من هذا النمط، فما يعلم صالحه من فاسده، وسالمه من مكسوره إلا بميزان التلحين، فيجبر التلحين كسره، ويشفى سقمه "على أن هناك من الموشحات "ما يستقل التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وهناك "ما لا يحتمله التلحين، ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظه لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعاكازاً للمعنى، كقول ابن بقى :-

من طالب * ثار قتلى ظبيات الحدوج * فتانات الحجيج

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول "لالا" بين الجزئين الجيميين من هذا القفل "ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساساً على التلحين الموسيقى، ويعترف بأن هذا هو الذى حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليل بن أحمد فى ضبط أنماط الموشحات الموسيقية فيقول : "وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر، فما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب.. فبهذا يعرف الموزون من المكسور، وأكثره مبنى على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز".

ولعل هذا ما يعطى للوشاح الموسيقار ميزة على غيره، ويجعلنا ندرك سر النادرة التى تروى عن ابن باجة، صاحب التلاحين المشهورة – كما يقول ابن سعيد – عندما ألقى على إحدى قينات ابن تيفلويت موشحة فيها :–

جرر الذيل أيما جر * وصل السكر منك

فطرب الممدوح، ولما اختتمها بقوله، وطرق سمعه فى التلحين :–

عقد الله راية النصر * لأمير العلا أبى بكر

صاح واطرباه، وشق ثيابه، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت، وحلف بالأيمان المغلظة أن لا يمشى فى طريق إلى داره إلا على الذهب، فخاف الحكيم ابن باجة سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهباً فى نعله ومشى عليه" (٧).

وأحسب أن التلحين لم يجبر فى حالة هذه الموشحة كسرها العروضى، بل جبر كسرها الدلالى، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة المدائح إلى أن تصبح مما تشق عليه "مصوغات الجيوب" فينثال منها الذهب النضار.

٣– تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى، مما يتطلب قدراً عالياً من بكارة اللغة، وجزالة اللفظ، وشرف المعنى، والتئام النسيج، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد، دون خلط أو تفاوت. وكلما أمعنت فى صبغتها البدوية الأصيلة اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد

والبلاغيين فى جملتهم، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء. وتأتى الموشحة، لا لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضاداً له، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية، إذ تجمع فى نسيجها بين ثلاثة خيوط، الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه، ثم تستقر تقاليد الموشحة، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية، ولكنه هو الجزء الأهم فى البنية – كما سنتبين فيما بعد – ويظل التفاوت اللغوى الخصيصة الشيقة والفارقة بين القصيدة والموشحة. ويرى الدكتور عبدالعزيز الأهوانى أن تفاوت المستوى اللغوى بين الموشحة والخرجة هو الذى كان يؤدى إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق فى التعبير، وأن هذا لم يكن يتوفر فى الأزجال التى تنتمى كلها لنفس المستوى العامى، ولا فى القصائد بطبيعة الحال، ثم يقول :

"ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حداً من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجدها إلا فى النادر من أشعار الأمم وأغانى الشعوب، وهى على لسان امرأة مستعارة فيما يرجح، يقول :-

كم من شبيهة قمره * قامت تغنى لك

ولا تحدث بشر * إلا بتبجيلك

وإن أردت السفر * نجى نغنى لك

أنا نكن لك شفيق * يا من بلى بى

إن خفت وحش الطريق * انظر لعينى" (٨)

ويقول صفى الدين الحلى، فى كتابه العاطل الحالى :-

كان ابن غرلة، الشاعر المغربى، وهو من أكابر أشياخهم. ينظم الموشح والزجل والمزنم، أى المخلوط، فيلحن فى الموضح، ويعرب فى الزجل، تقصدا منه واستهتاراً، ويقول إن القصد من الجميع عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكان ابن سناء الملك يعيب عليه ذلك، فمن موشحاته المزنمة الموشحة الطنانة المشتهرة، الموسومة بالعروس، التى نظمها عند عشقه رميلة، أخت عبدالمؤمن خليفة

الموحدين وملك الأندلس، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطلعها وما يليه اجتماعه بها، والواقعة مشهورة، وكان حسن الصورة، جميل القدر، ذا عشيرة، وكانت هي أيضاً جليلة القدر، جميلة الخلق، فصيحة اللسان، تنظم فيه الأزجال الرائقة الفائقة ثم يذكر قسماً من موشحة أولها :-

من يصيد صيدا * فليكن كما صيدى * صيدى الغزالة * من مراتع

ويرى الأهوانى أيضاً أن هذا الخلط فى المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة فحسب، بل إن الوشاح الأول، الذى كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل، وهو الأغنية العامية، لم يكن حريصاً فى فنه على أن ينقى إنتاجه من العناصر العامية فى جميع مقطوعاته، وأن موشح العروس الذى أضرب ابن سناء الملك عن إيراده فى كتابه، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة فى مقطوعاته، إذ خلط الفصيح بالعامي فى صلب الموشحة لا فى خرجتها فحسب، لم يكن ظاهرة مفردة، وقد اعتبرت شذوذا وخروجاً على الأصول فى العصور المتأخرة، وإن كانت مألوفة فى العصور الأولى للتوشيح" (١٠). ومع أن هذا التداخل كان أوضح فى الموشحات المسموعة، قبل مرحلة تسجيلها الكتابى، التى تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوى المثقف، فإن نسبة الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة فى مجموعة ديوان الموشحات التى عرضنا لها من قبل، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين، مما يعد دليلاً بينا على مدى شيوع هذا التداخل، واستمرار معالمه عبر الثقافة التقويمية المكتوبة، الأمر الذى يجعل عالماً متمكناً مثل الدكتور إحسان عباس يقول :-

إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إيثار الإيقاع الخفيف، الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً، ذلك أننا نقول حقا إن الموشح معرب، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج" (١١).

أما نثرية الموشح، نتيجة لهذا الخلط فى المستويات اللغوية، فلنا عود إليها مرة أخرى عند الحديث عند تعدد الأصوات والحوارية فى التناص، وسنجد أنها

ليست نثرية الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوى الواحد، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوى عن عمود الشعر العربى، وهو دلالة عريضة نجتزئ منها بملمحين : أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية فى اللغة العربية، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبينة الوعى الاجتماعى، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحالاً وتفاقماً لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه فقال : "ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيها إعراباً، واستحدثوه فناً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة" (١٢).

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون فى تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس، إلا أنهم لابد أن يحمدوا له صبغة الشرعية التى يضفيها على الفنون المهجنة، عندما يتحدث عن بلاغتها، ويصف لغتها طبقاً لمعجمه الخاص بأنها حضرية. واللافت للنظر، أن نقاد التوشيح، وعلى رأسهم ابن بسام، مع قلة إشاراته وكثافتها، وابن سناء الملك المنظر الدقيق، قد فطنوا لخاصية القصد فى تداخل المستويات اللغوية، فيقول ابن بسام عن الموشح الأول : "يأخذ اللفظ العامى والعجمى، ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة" هذا هو الأمر البارز فى عمل الوشاح عنده، الاتكاء على القطعة العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها. أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويعدد وظائفها قائلاً :-

"والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة، ولغات الداصة - أى اللصوص - فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحاً، اللهم إلا إذا كان موشح مدح، وذكر الممدوح فى الخرجة" (١٣). "وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ، بشرط أن يكون لفظها أيضا فى العجمى سفسافا نفطيا،

ورماديا ظطيا"، ومعنى هذا أنه يشترط فى المستوى اللغوى الذى تنتمى إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون مرتبطاً بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكارى وأهل المجون والعجم، أو يكون مرتبطاً بلوازم النساء والفتيات والمغنيات، مما يجعل مفارقته لحديث الرجال هو العامل الفعال فى توليد الطرافة، وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت اللغوى، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر، بكل حيويتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معا، ومنبع الشعرية الجديدة فيها، فهى أول جنس أدبى عربى يسمح بدخول الناس من غير البدو، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف، لهذا عانت الموشحات من النفى والاضطهاد، وحرمت من دخول الموسوعات العربية الأولى، ونشبت مفارقة ضخمة لا تزال تحير المؤرخين فى شخصية مثل ابن عبد ربه، يذكر اسمه من أوائل الوشاحين، بل ينسب إليه ابتداع هذا الفن، ثم نتصفح موسوعته الكبرى "العقد الفريد" – على ما فيها من تنضيد، وتقسيم يعتمد على التطريز التأليفى، والتزيين بالمجوهرات الغالية، أو نقرأ ديوانه، فلا نعثر فيهما على أى أثر لهذا الابن الضال، وهو التوشيح.

وينبغى لنا، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف، أن نورد بعض أمثلة الخرجات العامية والأعجمية، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك، أو اكتشف فى المصادر الأخرى، وذلك مثل موشح "يطغى وجيبى" الذى يقول فيه ابن بقى :–

أنا وأنت * أسوة هذا الهجر

بالصبر بنتا * مع انصداع الفجر

ومذرحلتا * غنى الجوى فى صدرى

(سافر حبيبى * سحر وما دعتو * يا وحش قلبى * فى الليل إذا افتكرتو)(١٤)

أو موشح ابن الملك نفسه الذى مطلعه :–

من أين يا بدوى الترك * أتيت من أين

أراه يا هند أحلى منك * فى القلب والعين

وتمهيده وخرجته :-

هيهـات مـالى عنـه مهـرب * صـادف منـه غليلـى مشـرب

اسمع لما قد جرى لـى واطـرب * وان شـربت عليـه فاشـرب

(دفـع لـى بوسـة فميـم المسـك * فبسـتو ثنتيـن

لـو لا نخـاف، إنـه منـى يبكـى * لبسـتو ميتيـن) (١٥)

أو هذا الموشح الذى ورد لابن خاتمـة، وتحدث فيه عن محبوبـة الرومـى، مثل الخرجة، فقال :-

فـى طاعـة النديـم * وفـى هـوى الحسـان

عصيـت كـل عـاذل * ودنـت بافتتـان

علقتـه غـزالا * لـلروم منتهـاه

زنـاره اسـتمالا * حلمـى إلـى صبـاه

إن قـال لـى مقـالا * لـم أدر مـا عنـاه

أو أشـتكى هومـى * لـم يـدر مـا عنـانى

فـالقلب فـى حبـائل * أبـدى هـواه عـانى

قـل كيـف يسـتريح * صـب متيـم

لسـانه فصيـح * والحـب أعجـم

هـا حـالتى تلـوح * فهـل مـترجم

صبـى عشـقت رومـى * وش نحفـظ اللسـان

السـاع مـا نشـاكل * عاشـق بترجمـان"(١٦)

أما الخرجات الأعجمية، فسنكتفى منها بمثلين، من نيف وأربعين خرجة معلومة الآن، أحدهما للأعمى التطيلى من موشح مطلعه :-

دمع سفوح وضلوع حرار * ماء ونار

ما اجتمعا إلا لأمر كبار

وتمهيده وخرجته :-

لابد لى منه على كل حال
مولى تجنى وجفا واستطال
غادرنى رهن أسى واعتلال
ثم شدا بين الهوى والدلال

ميوا لحبيب انفرموا دى أمار
كى نووأدى استار
نوبيس كى نو إى ييجار
وترجمته : حبيبى مريض بداء الحب

وكيف لا ..

ألست ترى أنه لن يئوب" (١٧).

وموشح ابن المعلم، وخرجته :-

أما ودنيا * حسنت بمرآه

ما المحد حيا * حسنا محياه

فاشد وعليا * بسحر سجاياه

بن يا سحاره * ألباكى استاكش بالبيجور

كواندو بينى بيدى أمور

وترجمته :

تعالى يا سحاره * الفجر الرائع الجمال

حين يطل يبتغى الوصال" (١٨)

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدنية الأندلسية علاقة أيقونية، على حد تعبير "بيرس" السيميولوجى الأول، على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسى الأجناس، الذى قامت فيه المرأة الرومية بدور الخرجة فى الموشحة، وهو دور الأنثى الحاضنة، وبين بنية هذه الموشحة نفسها، عندما تعكس بصرياً التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة، المنعمة بالحيوية والخصوبة والشعر.

٤- كسر النمط الأخلاقى :

فى لفتة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالفكاهة عندما قال :-

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة .. ويقضى بما يقضى وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداخل الجد والهزل فى نسيج القصيدة الشعرية :

الجد والهزل فى توشيع الحمتها .. والنيل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيع لم يبلغ مداه، ويفرض منطقه، ويتأسس كجزء من نظام المقطوعة الشعرية إلا فى الموشحات. فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة عمدت إلى الإطار الأخلاقى الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه، ولعبت بقوانينه، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده، وأكمل هذا الصنيع دورة العبثية التى تخللت الأوزان والتراكيب، فمخرج الأنغام، واستعمال العامية والأعجمية لعب فنى مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل، وطرافة دلالته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة، خاصة فى الخرجة، وإن كانت كلها - كما يقول ابن سناء الملك، وكأنه يقنن مالمحه أبو تمام - "هزل كله جد، وجد كأنه هزل" فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث، والتعبير والتصوير تتراءى أمام الفنان أعمق مظاهر الحياة، وأوضح معالم الوجود الفعالى للإنسان فى المجتمع، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب. هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه، وتدخل لمحات من الكوميديا المرحة إلى الأدب العربى، إذ تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفاً ذا أبعاد اجتماعية، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج، مما يطيقه حسنا

الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشدداً وعصبية من حس أسلافنا - لندرك مداه وأهميته، مثل قول ابن سهل فى موشحة مطلعها :-

يـــا لحظـــات للفتـــن * فـى كرهـا أو فـــى نصيـب
ترمـــى وكلـــى مقتـــل وكلهـــا ســـهم مصيـــب

أغربـت فـــى الحســن البديـع * فصـــار دمعـــى مغربـــا
شـمل الهــوى عنـدى جميـع * وأدمعـــى أيـــدى ســـبا
فاســـتمعى عبـــدا مطيـــع غنـــى لتعصـــى الرقبـــا *

هـذا الرقيـب مـا اسـواه بظـن * إش لـو كـان الإنسـان مريـب
يـــا مولتـــى قـــم نعملـــو * ذاك الذى ظـن الرقيـب (١٩)

ويقول الكميت، وهـو أبـو عبدالله محمـد بـن الحسـن البطليوسـى، مـن موشـحة مطلعهـا :-

لاح للروض على غر البطـاح * زهـــر زاهـــر
وثنـا جيـدا منعـم الأقـاح * نـــوره النـــاضر
زارنى منه علـى وجـه الصباح أرج عـــــاطر

وتمهيدها وخرجتهـا :

وفتـــاة فتنـــت بحســـنها * وتثنيهـــــــــا
تشتكى طـول جفـاء خدنهـا * حيـــن يؤذيهـــا
وتغنـــى برقيـــع لحنهـــا * ومغانيهـــــــا
"ذبت والله أسى، نطلق صياح * قـــد كســـر نهـــدى
وعمـل فـى شـفيفاتى جـراح * ونـــثر عقـــدى" (٢٠)

ومما يثير الانتباه أن معظم هـذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان امرأة او فتـاة، وأنهـا تمثل طفرة فى سياق الموشحة، لتحقق إلى جانب تعـدد

الأصوات الذى سنعرض له فيما بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعابثة، وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون فى الشعر العربى، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق، أما الموشحة فتشق النظام السائد وتزاوج بين حالات الحياة، وإلى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : "والمشروع، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخرج إليها وثبا واستطرادا، وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة، إما ألسنة الناطق أو الصامت، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان" فإذا اضفنا إلى ذلك ما لحظه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله :- "قال بعضهم، أظنه عبدالكريم، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة، وهذا دليل كرم النحيزة فى العرب وغيرتها على الحرم" (٢١) أدركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغانى العامية التى تعكس عادات المجتمع الأندلسى، نصف الأعجمى، وطبيعة العلاقات فيه. وبهذا تعد الموشحة فى التحليل الأخير مظهراً للاحتكاك الحضارى بين العرب والغرب. ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلاً، فى بعض موشحاته الصوفية، لا يتورع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة، وكأنها قدر الوشاح الذى لافكاك منه، وشفرته التى لا يستطيع الخروج عليها، فيقول فى موشحة مطلعها :-

سألت جود فالق الإصباح
هل لى من سراح

..

فاح الندى من عرف محبوبى
إذا كان ما بدا منه مطلوبى
فصيحت يا مناى ومرغوبى
"حبيبى إن أكلت التفاح
جى واعمل لى آح"(٢٢).

ولكن الخرجة التى لقيت رواجا أكثر من غيرها، وتداولها الوشاحون لاشتمالها على صورة مجسدة، هى تلك التى يقول فيها الوشاح :-

ومهـــــــــــاة تشــــــــــبه القمـــــــــــرا

جفنهــــــا للنـــــــاس قـــــــد ســـــــحرا

لســـــــــت أنســـــــى قولهـــا ســــــحرا

(قد نشب خلخالى فى حلقى * ولباس جارنا خطفو"(٢٣).

ومن الطريف أن هذا المظهر في الموشحات هو الذى استهدى المشارقة أكثر من غيره، واعتبروه مناط التجديد، فأبدع فيه وشاحوهم بكثير من الظرف والرقة والاستخفاف، وكان منهم كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء. مثل ابن سناء الملك نفسه وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم، كما أنه يمكننا أن نقول إن هذا الانحراف الأخلاقى للموشحات هو الذى أدى بقوة رد الفعل إلى نشوء المكفرات، وهى موشحات التوبة التى تنظم على نفس نسق الموشحة الأولى، مما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبى بتغير الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية، وانحصاره فى مراحله الأخيرة فى الموشحات الدينية التى بقيت مثل شاهد القبور، مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية.

٥- التناص والشعرية :

يقول "جريماس" فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا" كان الباحث السيميولوجى الروسى "باختين" أول من استعمل مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين فى الغرب بحيوية الإجراءات التى تقوم عليها الدراسات المقارنة التى تتضمنه، والتى يمكن أن تمثل تحولا منهجياً فى نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة فى تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك فى فهمه وتطبيقه، ولعل عبارة "مارلو" التى يقول فيها إن العمل لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التى تعتمد فى الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل فى طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التى تجرى عليها" (٢٤).

فإذا راجعنا "باختين" وجدنا لديه فصولاً شائقة عن الشعرية وحوارية اللغة، تلقى ضوءا غامراً يفيدنا فى فهم خاصية التناص كما تتجلى فى الموشحة، إذ يقول: "إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، – فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً

لغته، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة، لا لشئ آخر غيرها، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر، ولا يجب أن تكون هنا مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدى ووحيد، إذ لاينبغى أن ينعكس لديه أى تتضد ولاتنوع للغات .. أما الناثر فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل إنه يصير أكثر عمقاً، لأن ذلك يسهم فى توعيته وتفريده" (٢٥).

ولعل تعدد المستويات اللغوية فى الموشحات، والطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه – كما سنرى بالتفصيل – هما المسئولان عن وهم النثرية التى لوحظت فيها منذ نشأتها، فابن سناء الملك يقول عنها : أنها نظم تشهد العين أنه نثر، ونثر يشهد الذوق أنه نظم أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارئ كأنها نثر، فإذا ما تلقاها وتذوقها أدراك شعريتها، ويقول ابن خاتمة فى وصف موشحة للقزاز "ومن أظرف ما وقع له فى خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام ما يندر وجود مثله فى منثور الكلام ويعلق على ذلك إحسان عباس بقوله : إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية، فإن خروجها عن جادة التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر هام فى نظر الأندلسيين يومئذ"(٢٦) ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموشحة يمكن إدراجها فى نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه العبارات، فخواصها الفنية أشد تعقيداً من القصيدة المطردة، ولكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهودا فى النظم العربى، والالتئام الذى يتحدث عنه ابن خاتمة ليس من قبيل الاتساق المفترض مسبقاً فى المستوى اللغوى الواحد، ولكنه نوع من التئام الأضداد التى يعسر تلاقيها وتجاوبها بهذا القدر من السلاسة واليسر، ومن ثم يصبح منبهاً حقيقياً لشعرية غير مألوفة من قبل، إن كثرة متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالباً ما يؤدى إلى التكلف، من هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون بقوله : "ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً عن التكلف".

فإذا تقدمنا خطوة أخرى فى كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبى الذى يقدم على أساسه. ولنعتمد هذه المرة على تعريف

الباحثة لتى اشتهرت بأنها أبرز من قومه للنقد الحديث، وهى "جوليا كريستيفا" إذ تقول : "إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول المختلفة، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى نفس الخطاب الشعرى، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد فى نفس الخطاب الشعرى، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص، وهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين، وكل منها ينفى الآخر.. ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح "سوسيير" فى الاستبدال خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية هى امتصاص عديد من النصوص فى الرسالة الشعرية، التى تقدم نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزى .. فإنتاج النص الشعرى يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى" (٢٧).

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية، عندما يشترط فيها نقدياً نقاء وتفرد صوتها الشعرى، وخصوصيته أبنيتها التركيبية، وتوحد مستواها الإبداعى للمؤلف، بحيث لا يشتم منها أيه شبهة للالتقاء بأصوات أخرى، وإن لا اعتبر ذلك من قبيل السرقات التى مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصى بهذا المنظور، فإن الموشحة تقصد إلى النموذج المضاد لذلك، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجه أعجمية، من بقايا أغنية شعبية رومانثية، أو عامية من قطعة غنائية دارجة، ويبنى عمله الشعرى عليها، مما يتضمن اعتداء جسورا على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة، إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومى والتاريخى والفنى، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى، ويقيم تجربته فى هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ، بلغة غير عذرية، مما يقربه من شعرية الواقع المعاش، بتقلباته التاريخية، وخبراته المتراكمة فى الحياة والفن.

فإذا كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجاً لاتاريخياً، يقوم فى الفضاء المطلق، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر فى الاستخدام اللغوى، يرفض الإحالة، ويدعى عدم السبق، ويبرء من التجربة فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات فى النص، ويوظف تراكماته

الجمالية والاجتماعية. وتأسيساً على ما يتميز به مصطلح التناص فى النقد الحديث من دلالة متحركة، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص، فإنه يندرج عند البعض "فى إطار الشعرية التكوينية، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقى، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التى تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة" (٢٨).

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى إبراز الفرق بين نوعين من التناص، أطلق على أحدهما التناص الضرورى، وسمى الآخر بالتناص الاختيارى (٢٩) وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة فى النوع الأول لاتجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية، ويظل النوع الاختيارى هو الملائم منهجياً للبحث النقدى. ولعل تحديد نفس الباحث للونين أيضاً من التناص، سماهما بالمحاكاة، وهما المحاكاة الساخرة أو النقيضة، والمحاكاة المقتدية أو المعارضة، أن لا يكون حصراً لوظائف التناص بطريقة منطقة مسبقة، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية، وتحليل تداخلاتها، وتصنيف معطياتها وعلائقها، واختيار فعالية تراكبها هى الوسيلة التجريبية المثلى لتحديد الوظائف، ورصد التنوعات، بعيداً عن الروح التقعيدى الصارم . فإذا استعرضنا طرائق التناص فى الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيع الأصداء لإشباع النموذج.

٦- تعدد الأصوات

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات فى الموشحة، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته، أو تعدداً مفترضاً بأن يجتهد الوشاح أولاً فى تمثيل موقف على لسان شخص آخر يعبر عنه، ثم يأخذ فى إتمام عمله متقدماً من النهاية إلى البداية، ولابد له فى كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوى مادى يشير به إلى هذا التعدد، فلا تأتى الخرجة إلا عقب إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة.

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك "والخرجة هى أبـراز الموشح وملحـه وسكره، ومسكه وعنبره، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة، والخاتمـة - بـل السـابقة - وإن كانت الأخيرة، وقولى : "السابقة" لأنها هى التى ينبغى أن يسبق الخاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشح فى الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية" ثم يقول عن الحالة الأولى : "وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره، وهو أصوب رأيـا ممـن لا يوفق فـى خرجتـه، بـأن يعربها ويتعـاقل ولا يلحـن" ثم يتـابع وضـع شـروط تعـدد الأصوات قائلاً : "والمشروع - بل المفروض - فى الخرجة أن يجعل الخـروج إليهـا وثباً واستطراداً، وقولاً مستعاراً على بعض الألسـنة، إمـا ألسـنة النـاطق أو الصـامت، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان، والسكرى والسكران، ولابـد فـى البيـت الذى قبل الخرجة من قال أو قلت، أو قالت، أو غنى أو غنى أو غنت.

ويحكى ابن سناء الملك فـى كتـاب آخـر لـه تجربتـه مـع الخرجـة الأعجميـة فيقول: "وكنت لما أولعت بعمل الموشحات، قـد نكبـت عمـا يعملـه المصريـون مـن استعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحا المغاربة، فكنت إذا عملت موشـحاً لا أستعير خرجة غيرى، بل أبتكرها وأخترعها، ولا أرضى باستعارتها، وقد كنـت نحوت نحو المغاربة، وقصدت ما قصدوه، واخترعت اوزاناً ما وقعوا عليهـا، ولـم يبق شئ عملوه إلا عملته، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية، فلما اتفق لى أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره، وجعلت خرجتـه فارسية بـدلاً من الخرجة البربرية" (٣٠).

ويلاحظ أولاً أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا، فأعجمية المغاربة بالفعل هـى البربرية، لكن أعجمية الأندلسيين - وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة، وأتى بنمـاذج عديدة من موشحاتهم - كانت الرومانثية الإسبانية التى لم تتوفر لديه بيانـات كافيـة عنها، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشيحى الذى نص عليه كـان يتمثـل فـى الدرجة الأولى فى اختلاف المستوى اللغوى وكسر النمط الأخلاقى والخروج علـى وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات داخل الموشحة.

وقـد أشـار أكبـر بـاحث غربـى للموشحات الآن، وهـو المستشـرق الإسـبانى "جارثيا جوميث" عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجـات الأعجميـة إلـى الوظيفـة التى كانت تقـوم بهـا داخـل الموشـحة قـائلاً : كيـف نفسـر موقـف أول صـانع عربـى

للموشحات، عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته، وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لابد من إطلاق تسمية جديدة عليها، ويمكن حينئذ تسميته "فولكلورى سابق لعصره" فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية، لا لهدف الحفظ الواعى لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية، ومع أننى أعرف بطبيعة الحال أن الفولكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين فى العصور الوسطى بتسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة، كما نفعل فى الرسم وفى غيره من الفنون" (٣١).

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية، بل يوظف بدلاً منها فى خرجة الموشح، أو فى ثناياه، فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذة يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالته، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالى للقصيدة العربية غير المسبوقة، إنه ليس من قبيل السرقات المستترة، بل هو قطع الطريق الشعرى والسيطرة عليه، وفى هذا يقول ابن سناء الملك : "وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو :-

علمونى كيف أسلو وإلا .. فاحجبوا عن مقلتى الملاحا

فقال :

رب خصر دق منك فراقا
يعقد السيف عليه نطاقا
فتشكى ثقل ردف فضاقا

فلذا دق هواى وجلا * إن مات هوى استراحا

لست أشكو غير هجر مواصل
مذ منعت القلب عن عذل عاذل
وتغنيت لهم قول قايل

"علمونى كيف أسلو وإلا .. فاحجبوا عن مقلتى الملاحا"

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشيق عن شجاعة التناص، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التى لا تقتصر على الخرجة، وإنما تتخلل بينة الموشح ذاته، "وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة – لاحظ هذا الوصف الأخلاقى لعمل فنى – من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه، كما فعل ابن بقى أيضاً فى بيتى كشاجم :–

يقولون تب والكأس فى كف أغيد .. وصوت المثانى والمثالث عال

فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة .. وأبصرت هذا كله لبدا لى

فقال ابن بقى :–

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنيت فى المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا

والكأس فى يمين غزالى
والصوت فى المثالث عال لبدا لى

ويبدو أن تعدد الأصوات، واختلاف المواقف فى النص المستولى عليه، قد أغرى الوشاح بهذا التقاطع، وحرضه على توظيفه جمالياً فى موشحه بلون من المحاكاة التى ينطبق عليها المحاكاة المقتدية.

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثا شديد الحضور فى الوجدان الفردى والجماعى للشعراء، وتكتسب بقدمها عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب، فيأخذ الوشاحون مطلعها الشهير كالافتتاحية الموسيقية، ويجعلونه خرجة لموشحاتهم، كما نرى فى رائعة ابن سهل الإشبيلى :–

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس

فهو فى حر وخفق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس

يا بدورا أشرقت يوم النوى * غررا تسلك فى نهج الغرر

ما لقلبى فى الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن عينى النظر

اجتنى اللذات مكلوم الجوى * والتذاوى من حبيبى بالفكر

إذ ألفت على غراراها موشحات كثيرة، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة (٣٢) أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التى فاقت فى الذيوع موشحة ابن سهل، ومطلعها :-

جاءك الغيث إذا الغيث همى * يا زمان الوصل فى الأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما * فى الكرى أو خلسة المختلس

وجعل خرجتها مطلع موشحة ابن سهل هكذا :-

غادة ألبسها الحسن ملا * تبهر العين جلاء وصقال

عارضت لفظا ومعنى وحلا * قول من أنطقه الحب فقال

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس

فهو فى حر وخنق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس

فيدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة، يرتكز اللاحق فيه على النغم المعتق المحبب الذى شرعه السابق، ويولد من صورة مجموعة جديدة من الصور التى تتأسس عليها وتثبتها أو تنفيها، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة، وتتكئ عليها فى بناء دلالتها، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها فى وجدان الجماعة لتستثير به الحنين للماضى، والولاء للسلف، والوصال العاشق مع التراث، سواء بهذا النمط من التناص المتجاور جزئياً، أو على النمط الذى سنشير إليه على التوالى من التناص المتحاور كليا، الذى لا يعمد فيه الوشاح إلى قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها فى تركيبه، بل يتمثل العمل الأصلى بأكلمه ويغنى على أنغامه، مستحضراً إياه دائما ومبتاعدا عنه فى نفس الوقت .

٧- ترجيع الأصداء وإشباع النموذج

تعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسة النقدية الحديثة، على أساس أن ازدواج البؤرة هو "الذى يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا

إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى، فازدواج البؤرة هو الذى لايجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواصفات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة" (٣٤).

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز فى الموشحات التى تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها، إذ يتراءى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائماً فى بعض الأحيان فى القصيدة، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد، فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : "وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها، فهذا موضع ذكرها، وأذيلها بموشحات لى، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله، منسوخ فى عدد الأقفال والأبيات على منواله" ، ولم يكن ذلك موقفاً جديداً من المشارقة إزاء الموشحات الأندلسية، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعاً لقوانينها، فهى تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه "إشباع النموذج"، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة تمثل سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة، وسنكتفى بالتمثيل لها بسلالة واحدة، هى التى بدأها ابن زهر بموشحته الذائعة :

أيها الساقى إليك المشتكى * قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت فى غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا * وسقانى أربعاً فى أربع

ويعلق الصفدى على هذه الموشحة قائلاً : ونظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة، فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة، فقلت وبالله الاستعانة:ـ

هلك الصب المعنى هل لكا * فى تلافيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :ـ

ربـ خـــــود علـــــق القلـــــب بهـــــا
فهمـــــت عنـــــى توالـــــى حبهـــــا
لســـت أنســـى قـــولها فـــى صحبـــها

"كل ما قالوا علمتو بالذكا * الحديث لك وانت يا جار اسمعى"

وهذا اللون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه "مفاوضة"، إذ يقول:ـ استخفنى هذا السحر فهز أعطافى، واستخرج بقايا تحفى وألطافى، فآثرت أن أعارضه، وأردت أن أفاوضه" وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أول الكلمات، إذ لا يصبح الإبداع التالى تقليداً للأول، بل إعادة قراءة له، تجره إلى منطقة دلالية جديدة، إذ نشتبك معه فى حوار جدلى، ومباراة حية، يترتب عليهما وضع جديد للنصين القديم والمحدث معاً، وإذا كان تعدد الأصوات الجزئى قد اقتصر فى الأغلب على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيع الغنائى الذى يتمثل لنا وكأنه إنشاد فردى مبطن دائماً بأصوات المجموعة المتراكبة عليه كان يستمر طوال الدور فيخلق هذا اللحن الجماعى الذى طالما افتقده الشعر العربى.

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة، يقول عنه ابن سناء الملك :– "وما كان منها فى الزهد يقال له المكفر، والرسم فى المكفر خاصة أن لايعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافى اقفاله، ويختم بخرجه ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره" وهنا يلتحم التناص بالانحراف، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : "الفجوة : مسافة التوتر التى تفيض بالشعرية، وهى تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين كليتين، إحداهما بالأخرى ضمن شكبة جديدة من العلاقات، ونظام فنى وفكرى جديد (٣٦).

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر ابن عربى الذى كتبه لموشحه ابن زهر المشار إليها ويقول فيه :–

عندما لاح لعينـى المشـتكا * ذبت شوقا للذى كان معى

أيهـــا البيـــت العتيـــق المشـــرف

جـــاءك العبـــد الضعيـــف المســـرف

عينـــه بـالدمـــع شـــوقا تـــذرف

ويقول فى تمهيده وخرجته :-

أيهـــا الســـاقى اســـقنى لا تـــأتلى

فلقـــد أتعـــب فكـــرى عذلـــى

ولقـــد أنشـــده مـــا قيـــل لـــى

أيها السـاقى إليـك المشـتكا * ضاعت الشكوى إذا لم تنفع (٣٧)

وإذ كان ابن عربى يكفر عن ذنب غيره، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحاً رائقاً يختمه بقوله :-

حـن فـؤادى ومثلـه حنـا * لمـرة الهجـر حلـوة المجنـى

وإن بعضـى ببعضهـا جنـا * فظـل يكنـى متيـم غنـى

"صغيرى لا ينـام مـن تحتـى همـا * جاع المسكين وصاح يا ستى ممـا

ثم لا يلبث اتباعاً لهذا التقليد أن يكفره بقولـه الـذى يختـم بـه أو يغلـق دار طـرازه :-

يـا رب عفـوا فـإننى جـاهل * يـاليتنى عنـك لـم أكـن ذاهـل

وليتنـى مـا اغـتررت بـالزايل * وليتنـى قـط لـم أكـن قـابل

"جـاع المسـكين وصـاع ياسـتى ممـا"

وبهذا التكفير عن ذنوب الموشحات الشعرية، تنطفئ تجربة الخروج على الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية، يتشبع نموذج التوشيح، ويدخل فى المشرق العربى دائرة مغلقة هى الموشحات الدينية، التى لا تزال أصداؤها ترجع أنغاماً معتقة قديمة، لجنس أدبى مقبور، كان طيلة عصور زاهرة يملأ مدائن التوشيح فى أشبيلية المطرزة. وقرطبة الزهراء، وجنة العريف فى غرناطة، بالحب والفن، والجمال الحرية.

هوامش البحث

١- انظر : فضائل الأندلس وأهلها، رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندى. تحقيق ونشر د. صلاح الدين المنجد، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥١/٥٠.

٢- ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات، تحقيق ونشر . د.جودة الركابى، دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .

٣- أبو الحسن على بن بسام الشنتريني : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، القسم الأول، المجلد الأول، بيروت ١٩٧٩ صفحة ٤٦٩.

٤- ابن سعيد الأندلسى : المقتطف من أزاهر الطرف، تحقيق د. سيد حنفى. القاهرة ١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .

٥- سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية، المجلد الأول، الاسكندرية ١٩٧٩ صفحة ١٤ .

٦- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى : توشيع التوشيح، تحقيق ألبير حبيب مطلق، بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣٢/٣١ .

٧- ابن سعيد، المرجع السابق، صفحة ٢٥٧ .

٨- عبدالعزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس، القاهرة ١٩٥٧ . صفحة ٣٩.

٩- صفى الدين الحلى : العاطل الحالى، نقلاً عن محمد زكريا عنانى، الموشحات الأندلسية، الكويت ١٩٨٠ . صفحة ١٢٤/١٢٣ .

١٠- عبدالعزيز الأهوانى : المصدر السابق، صفحة ٤٩.

١١- إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى، الجزء الثانى، بيروت ١٩٧٤ صفحة ٢٤٤.

١٢- عبدالرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون، تحقيق د. على عبدالواحد وافى . القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثالث، صفحة ١٣٥٠.

١٣- ابن سناء الملك : المصدر السابق، صفحة ٣٢/٣١ .

١٤- عدنان محمد آل طعمة : موشحات ابن بقى الطليلى وخصائصها الفنية، دراسة ونص، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦.

١٥- ابن سناء الملك، المصدر السابق، صفحة ٨٨/٨٧.

١٦- ديوان ابن خاتمة، تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت ١٩٧٢ صفحة ١٢٧ .

١٧- ديوان الأعمى التطيلى، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت ١٩٦٣ . صفحة ٢٦٢ .

١٨- سيد غازى : المصدر السابق، صفحة ١٩٥.

١٩- ديوان ابن سهل الأندلسى، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت ١٩٦٧ صفحة ٢٩٢ .

٢٠- لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجى، تونس ١٩٦٧ صفحة ٩٤ .

٢١- ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، حـ٢ بيروت ١٩٨١ صفحة ١٢٤ .

٢٢- سيد غازى : المصدر السابق، الجزء الثانى، صفحة ٢٧٤-٢٧٦.

٢٣- صلاح الدين الصفدى، المصدر السابق، صفحة ١٣٥ .

24- A.J. Greimas. J.Caurtes : Semiotica. Trad. Madrid 1982. Pag 227.228.

٢٥- ميخائيل باختين : الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، القاهرة ١٩٨٧ صفحة ٦٥ .

٢٦- إحسان عباس، المصدر السابق، صفحة ٢٤٤ .

27- Kristeva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag 66.

٢٨- مارك أنجينو : فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ترجمة أحمد المدينى، بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .

٢٩- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، بيروت ١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .

٣٠- ابن سناء الملك : فصوص الفصول وعقود العقول، مخطوط، نقلاً عن محمد زكريا عنانى، المصدر السابق، صفحة ٣٦ .

31- Garcia Gomez, Emilio : Les Jarchas Romances de la Serie Araben Su marco. Madrid 1965. Pag 38.

٣٢- محمد زكريا عنانى، المصدر السابق، صفحة ٥٣.

٣٣- سيد غازى : المصدر السابق، صفحة ٤٨٨ .

٣٤- صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة ربيع ١٩٨٤ . صفحة ٢٣ .

٣٥- صلاح الدين الصفدى : المصدر السابق، صفحة ١٣١/١٢٦.

٣٦- كمال أبوديب : الشعرية، بيروت ١٩٨٧ صفحة ٤٠ .

٣٧- محى الدين بن عربى، نقلاً عن سيد غاززى، المصدر السابق، صفحة ٣١٨.

رؤية الآثار فى شعر شوقى

مراجعات فى خطاب النهضة(*)

كلما اقتربنا من نهاية القرن تكثَّف الشعور بالزمن، واحتدمت المراجعات العصبية لمسيرته، وتجلَّى الإحساس بأننا نقترب من حافةٍ خطيرة هى الحدُّ المسنون الذى يقف مفصليّاً بين عصرين، وكان ذلك يتمثل دائماً فى العصور القديمة على شكل نبوءات فاجعة بنهاية العالم وقرب القيامة، لكنه أخذ صورة أكثر عصرية فى مقولات سقوط الأيديولوجيا ونهاية التاريخ، واتسم لدينا على وجه الخصوص بشعور حادٍّ من التوتر والإحباط، وفشل مشروع النهضة فى التنوير وتحقيق أهداف الوحدة والتقدم.

لكن المقارنة النقدية لخطاب النهضة كما يتجلَّى فى أعمق مكوناته الحميمة وأكثرها جماهيرية – يثبت لنا بُطلان تلك الأحكام المتسرعة، التى تدين حركة التاريخ العربىِّ وتَنعى انكساراته لتوهمنا بوقوعه فى مستنقع آسِنٍ، يتخبط فيه على هامش الحضارة المعاصرة، إنْ لم يناصبها العداء السافر . فقد تم تكريس مصطلح النهضة ذاته والإجماع على مشروعيته منذ ما يربو على قرن من الزمان، وتعددت السبل لتحقيقه متمثلةً فى عدد من المنظومات الفكرية والأيديولوجية، التى تعرض على مَحَكِّ الاختبار التاريخىِّ فى الممارسة العملية، فتتضح نجاعة بعضها وقصور بعضها الآخر عن بلوغ الأهداف الاستراتيجية المنشودة، فحتى من يرفع شعار العودة للماضى يتذرَّع لذلك بأنه سبيل النهضة والتقدم . ولم ينشأ الخلاف على هذا المصطلح إلا عندما أراد أن يُفسح المجال لابنه ووريثه الطبيعىِّ، وهو "الحداثة" التى شابتها فى بعض الأوساط الأوربية والعربية دلالات فارقة اختلف حولها الناس، ولا يزالون مختلفين.

فإذا اقتصرْنا على تحليل بعض ملامح خطاب النهضة كما يتجلى فى شعر شوقى مثلاً – أمكننا أن نضع الإطار الملائم للكشف عما أنجزه هذا الخطاب وأسسه من رؤية تقدمية لم تعد مجال انتكاس أو شكٍّ فى ضمير الثقافة العربية الحديثة. على

(*) منشورة فى كتاب "أشكال التخيل".

أن هذا الشعر لم يكن البانى الرئيسى لها بقدر ما كـان المعبر الصريح عنهـا، فميزتـه تتمثل فى شفافيته وقدرته على تمثل الرأى العام والنطق بصوته أكثر من صناعتـه أو قيادته. ويتعين علينا حينئذ أن نطرح سؤالين أساسيين على عينة هذا الخطاب :

أولهما : ما هى منظومة القيم النهضوية الجديدة التى بشَّر بها وتبناها؟

وثانيهمـا : هـل نجـح فـى ترسيخها وتحويلهـا إلـى رؤيـة استراتيجية تحـدد المسار الذى تتوجه إليه الثقافة العربية الحديثة؟

وبقدر ما نقيم القرائـن الدالـة مـن قلـب الشـعر ذاتـه والمتمثلـة فـى عـدد مـن القصائد الناجعة فى التعبير الجمالىِّ الراقى عن هذه الرؤيـة – فـإنَّ درجـة ذيوعهـا بين المتلقين وحظوتها فى أوساطهم، تُعَدُّ برهانـاً فنيـاً وسوسـيولوجياً علـى تمثيلهـا للرأى العام الذى تساهم فى تكوينه وتحديد اتجاهه . فالشُّهْرة بهـذا المنظـور ليسـت فعلاً عشوائياً يكتسبه المبدع بطريقة مجانية، وإنمـا هـو مكافـأة المجتمـع لمـن يقـدر على تجسيد حلمه والتعبير عن رؤيته، وقد كانت "إمارة" شوقى للشعر انتخاباً ثقافيـاً لا يخضـع لمؤامرات السلطة، كما كانت "عمادة" طه حسين من بعده للأدب العربـىِّ استمراراً لهذا المنظور، علـى مـا بينهمـا مـن اختـلاف يعكـس مسـتجدات المرحلـة التالية وانتقال بؤرتها من الشعر إلى الفكر النقدىِّ.

وحتى نعاين نماذج محددة من شعر شوقى النهضـوىِّ – نـودُّ أن نشـير بإيجـاز إلـى حقيقـة تغيـب عـن بـال الكثيرين وهم يتحدثـون عـن العقـل العربـىِّ ومسـاحته وامتداداتـه، فـلا يصبـح بوسـعهم قيـاسُ درجـة نضجـه أو قصـوره ؛ إذ إنهـم غالبـاً مـا يقصدون بالعقل ما يتم فيه التفكير باللغة فحسب ليشمل منظومـة الإنسـانيات بفروعهـا المختلفة، أما أنواع التفكير الفنىِّ بموادَّ أخرى سوى اللغة فلا تدخل عادة فى حسابهم . فإذا كان الشعر بمعناه العام الذى يشمل بقية الأشكال الأدبية من رواية ومسرح، يعتمـد علـى التفكير باللغـة – فـإن الفنـون الأخـرى تصنـع الفكـر بمـوادَّ مخالفـة؛ كالموسـيقى بـالأصوات والرقص بالجسم والرسم بـالألوان والنحـت والعمـارة بالكتلـة والمسـاحة، وحتى آخر العنقود فـى أسـرة الفنـون وهـى السـينما التـى تُعتبر فـنَّ التفكير بـالصـور المتحركة . فمساحة العقل إذن لابد أن تشمل هذه الفضاءات فى الإبداع الحضارىِّ.

وإذا كان الشعر فى الوطن العربىِّ أبا الفنون كلها، مثلما كان المسرح فى الثقافة الغربية، فإنه كان أباً ديكتاتورياً، متسلطاً، لم يسمح لغيره من الفنون بالتنفس الحر والنمو المستقل، احتكر الميدان وأصر على القيام بجميع الأدوار، نفى السردَ إلى هامش الحياة الثقافية، وطاردَ الملحمة إلى الأركان الشعبية، وتحالفَ مع السلطة ضد رعيته حرض الحكام على أبنائه حتى لا يعيش القصر إلا فى القصيدة، ولا يتجلى الرسم إلا بالكلمات، ولا يعترف بالموسيقى ما لم تكن غناءً له وانبثاقاً منه، أصرَّ على أن يكون "الديوان" الوحيد للعرب، فاضطهد إخوته الأشقاء، واستأثر بحنان أمه اللغة، وحاول أن يصبح كل شئ فى تاريخ العائلة الفنية، أو لنقل على أقل تقدير إن العائلة قد تنازلت له عن ميراثها بأكلمه واكتفت بمواقع هامشية، لهذا فإن خطاب النهضة يتجلى أولاً فى اعتراف الشعر بمنظومة الفنون ورد الاعتبار إليها، وقد التقى فى ذلك بلحظة تاريخية حاسمة، عندما استطاع العلم أن يقرأ طبقات الأرض، ويفك شفرة الآثار، ويُعيد بناء العمارة التاريخية ؛ إذ إن هناك بُعْدَيْن أساسيين فى جميع الآثار هما التاريخ والفن : فهى من ناحيةٍ علامةٌ حضور الحضارات القديمة فى قلب الواقع المعاصر، بحيث تعتبر ذاكرة المكان، ورحلة الماضى إلى الحاضر، لكنها من ناحيةً أخرى من أهم مظاهر عبقرية الإنسان فى تحديها للزمن وتطويعها للمادة وتحقيقها لعمليات الخلق والإبداع، فالآثار إذن تاريخ وفن، مما يجعل رؤية الشعر لها قراءةً فى التاريخ ومطارحة الفن للفن.

ومنذ مائة عام تقريباً، على وجه التحديد سنة ١٨٩٤، ألقى شوقى فى المؤتمر الشرقىِّ الدولىِّ الذى عقد فى مدينة جنيف، مطولته التى اتخذت عنوان : "كبار الحوادث فى وادى النيل" وفيها يتحدث لأول مرة عن حكمة التاريخ ودلالة الآثار وروعة الفنون، لكننا سنورد منها فحسب الأبياتَ القليلة التى يفخر فيها فن الشعر ويحتفى بفن العمارة حيث يقول :

قُل لبان بنى فشاد فغالى	لم يَجُزْ مصرَ فى الزمان بناءُ
ليس فى الممكنات أن تنقل الأجبا	ل شمّا، وأن تنال السماءُ
أجفل الجنُّ عن عزائم فرعو	ن ودانت لبأسها الآناءُ

شاد ما لم يشد زمان ... ولا أنشأ عصر ولابنى بَناء

هيكل تنثر الديانات فيه ... فهى والناس والقرون هباء

زعَموا أنها دعائم شِيدت ... بيد البَغْى ملؤها ظلماءُ

فاعذر الحاسدين فيها إذ لا ... موا فصعبٌ على الحسود الثناءُ

ويلاحظ فى القصيدة عموماً الطابعَ الجدلى فى الدفاع الحضارىِّ عن فكرة الحرية ونفى تهمة السُّخرة التى أشاعها اليونان عن سبل البناء العمرانىِّ فى مصر. كما يلاحظ من جانبٍ آخر انتقالُ الفخر إلى الأمة والتغنى بآياتها الفنِّية، وهذه نقلة كبرى فى دائرة اهتمام الشعر.

غير أن بوسعنا أن نعتبر بزوغ الوعى التاريخىِّ فى خطاب النهضة هو البداية الحقيقية للعصر الحديث فى الثقافة العربية، فقبل هذا العصر كان مفهوم الزمن يعتمد على نموذج الانحدار من الذروة إلى السفح، فالحركة تمضى إلى تدهور دائم، لأن العصور الذهبية هى الماضية والحاضر نزول إلى الأدنى، أمّا المستقبل فهو إطلال على الهاوية التى تمثلها القيامة بأشراطها المتداولة.

وقد كرست بعض الأحاديث التى نُسبت للرسول لتأصيل هذا التصور فى قوله: "أفضل العصور قرنى ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم"، ولو صح مثل هذا لحديث لكان مقصوراً على أمور الدين فحسب، أمّا أمور الدنيا والحياة فإن حركة الزمان فيها تتقدم بتراكم الخبرة ونمو المعرفة . وقد جاءت نظريات التطور وبقاء الأصلح لتدعم الأسس العلمية فى قلب هذا المنظور إلى الاتجاه العكسىِّ، وكانت الفلسفة قد رسخت مبادئ الوعى التاريخىّ بالمراحل الكبرى للإنسانية على النمط التقدمىِّ.

فعندما يأتى الشعر ليتغنى بالماضى الحضارىِّ وأمجاده الزاهرة فإن من اليسير عليه أن ينزلق لمجاراة تصور العصور الماضية باعتبارها الذروة، وهنا نعثر على المحك الحقيقىِّ لمدى تأصُّل الفكر الحديث فى الخطاب الشعرىِّ، هل يقدم لنا منظوراً سليماً للتاريخ، أم يقع بسهولة فى شرَك الحنين للماضى لملاحظة تدهور الحاضر وانحطاطه؟ عندئذ نجد موقف شوقى بالغ التماسك والوضوح فى

رؤيته للتاريخ وإيمانه بالتقدم الإنسانىّ والحضارىّ وتبشيره بالمستقبل، دون أن يقع فى "النوستالجيا" أو يخضع لوهم العصور الذهبية الغابرة.

على أن هذا الموقف لم يكن مما يُكْتفى بتلخيصه فى بيت واحد من الشعر السائر أو فى عدة أبيات، بل هو مبثوث يتخلل المساحة الكلية بنصوصه ويتوزّع على نسيجها بطريقة شعرية ؛ إذ إن تحريك هذا المنظور التاريخى ليأخذ وضعه الصحيح لا يتمُّ إلا عبر عدد كبير من الإشارات التى تنصبُّ فى اتجاه واحد لتكون نوع الرؤية . ويمكننا أن نلاحظ فى مجموع قصائد شوقى عن الآثار سريانَ هذه الروح اللطيفة فى حديثه عن الزمن ومسار التاريخ وحكمته.

ولعل النموذج الفائق فى هذا الصدد يتمثل فى قصيدته عن أبى الهول التى تتميز بما أراده لها الشاعر من إطار مسرحىٍّ حركىّ ؛ إذ أعدها خصيصاً لتُلقى فى مسرح الأزبكية عند افتتاحه، حيث يُرفع الستار عن تمثال أبى الهول يُناجيه رجل بهذه القصيدة ومطلعها :

أبا الهول طال عليك العُصُرْ	وبلغت فى الدهر أقصى العُمُرْ
فيالِدَة الدهر لا الدهر شبَّ	ولا أنت جاوزتَ حَدَّ الصِّغَرْ
إلامَ ركوبُك متنَ الرِّمال	لطىِّ الأصيل وجَوْب السَّحَر؟
تسافر منتقلاً فى القرون	فأيَّانَ تُلقى غبار السفر؟

وفيها يقدم شوقى بانوراما تاريخية موسعة للحضارة المصرية فى عهودها المختلفة، لكنه يضع البؤرة فى الحاضر المتطلع للمستقبل، ويقوم بتشعير الموقف بأدواته التصويرية البارعة عبر مجموعة من الأدوات الأسلوبية، من أبرزها تكرار أدوات التشبيه الرُّؤْيويَّة مثل "كأن" فى قوله :

فعدت كأنَّك ذو المحبسَيْن	قطيع القيام سليب البصرْ
كأنَّ الرِّمال على جانبَيْكَ	وبين يديك ذنوبُ البشرْ
كأنَّك فيها لواءُ القضاء	على الأرض أو دَيْدَبانُ القدرْ
كأنَّك صاحبُ رمل يرى	خبايا الغيوب خلال السُّطرْ

وعندما يتمها يجيبه رجل آخر بمقطع شعرىٍّ على لسان أبى الهول الذى يتحرك لينطق فى عصر نطق فيه كل شئ حتى الحجر، وكأنه يُؤذِن بذلك لما سيجرى عليه برنامج الصوت والضوء، فيجيبه التمثال قائلاً :

نَجىَّ أبى الهول آن الأوانُ ودان الزمانُ ولان القدرْ

فما ظُلْمَةُ اليأس صبح الرجاء، وهذا هو الفَلَقُ المُنْتَظَرْ

وعندئذ ينشقُّ صدر التمثال عن فتىً وفتاة، هما رمز المستقبل – ليتحدَّثا عن نهضة اليوم التى ينبغى لها أن تفوق مجد الأمس :

اليومَ نسود بوادينا ونُعيد محاسن ماضينا

ويشيد العزَّ بأيدينا وطنٌ نفديه ويفدينا

سر التاريخ وعنصره وسرير الدهر ومنبره

وجنان الخلد وكوثره وكفى الآباء رياحينا

فإذا استعرضنا قصائد شوقى عن أهم الآثار التى اكتُشِفت فى عصره، وهى كنوز توت عنخ آمون – وجدنا السمة البارزة فيها تتركز فى ثلاثة أمور، هى التى تمثل ملامح الخطاب النَّهْضَوِىّ عنده :

أولها : الإشادة بالعلم وما ينتجه من آثار عظمى فى الحضارة الحديثة، أقربها هو تلك الكشوف ذاتها، وذلك فى مثل قوله :

دَرَجَتْ على الكنز القرون وأتت على الَّدنِّ السنونْ

فى منزل كمحجب الغيب استسرَّ عن الظنونْ

حتى أتى العلم الجسور ففض خاتمة المصونْ

والعلم (بدرىَّ) أحلَّ لأهله ما يصنعونْ

هتك الحجال على الحضارة والخدور على الفنونْ

وثانيها : تمجيد الآثار ذاتها باعتبارها آياتٍ فنية وتاريخية تتجلى فيها عبقرية الإنسان وقدرتُه على صناعة الخلود وقهر الزمان، وهنا تسعف شوقى قدراتُه المبدعة فى تصوير الرسوم والنقوش والمعابد والقصور، واستحضار مظاهر الإبداع فى كل ذلك.

أمّا الملمح الثالث الذى يمثل بؤرة هذا الخطاب، فهو معارضة الدلالة الشائعة عن دور العبودية والسخرة فى إقامة هذه الصروح بالتأكيد على قيمة الحرية ورفض زمان الفرد والديكتاتورية، فيقول فى إحدى هاتين القصيدتين :

إن الزمانَ وأهلَهُ ... فرغا من الفرد اللَّعين

فإذا رأيت مشايخاً ... أو فِتيةً لك ساجدين

لاق الزمانَ تجدْهُمُ ... عن ركْبه متخلّفين

هم فى الأواخر مَوْلداً ... وعقولُهم فى الأوَّلين

ويصرخ فى نهاية القصيدة الأخرى صرخةَ الحرية والديمقراطية التى تعدُّ أبرز علامات النهضة، والمسة الأساسية فى الفكر الحديث قائلاً :

زمانُ الفرد يا فِرْعَونُ ولَّى ... ودالت دولةُ المُتجبِّرينا

وأصبحتِ الرُّعاةُ بكلِّ أرض ... على حُكم الرَّعيَّة نازلينا

وبين منظومة العلم والفن والحرية، يبنى شوقى تصوّرَه عن ديناميـة النهضة وأسس التقدم وقيمة الإنسان فى العصر الحديث فى بقية قصائده، عن الآثار الفرعونية، الأخرى، مثل قصر أنس الوجود، وعن الآثار العربية التى تملاها وناجاها فى الأندلس، وعن الآثار الإنسانية التى شهدها فى ما بقى من مظاهر الحضارة العثمانية الإسلامية أو الرومانية أو الإغريقية، لكنها فى جملتها لا تخرج عن هذا الإطار الفكرىّ، الذى يتأصّل فيه خطاب النهضة ويُصبح أنشودةً سائرة على الألسن، ورؤيةً مجسدة لموقف الإنسان العربى الحديث فى تطلُّعِه لصناعة المستقبل.

حيوية الخطاب الشعرى عند السياب(*)

كان الشاعر الألمانى "هولدرلين" يقول : "إنّ وظيفة الشعر هى تحويل العالم إلى كلمات، فالشّعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التى تفصله عن فهمنا". وجاء فيلسوف الشعريّة المعاصرة "هايدجر" ليضع لهذه المقولة العضويّة صياغة فكريّة عاتية : "إنّ الشعر يؤسّس للكائن بكلمات الفم.. الشّعر يهب الأسماء التى تخلق الكينونة وجوهر الأشياء. فهو ليس أى قول، ولكنّه على وجه التحديد ذلك القول الذى يستطيع بطريقته الفطريّة أن يخرج للنّور، أى للوعى، كل ما تحاول اللغة اليوميّة أن تلتفّ حوله وتربّت عليه" (١).

امتلاك الشّعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتمّ من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسّيّة ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة الوجود فى بعد أحادي، وإنمّا يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره من نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطريّة فى بعث ظواهرها. عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معاً، وينجح فى استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة فى اللّغة بالتنوّع الثرى والحركيّة الطاغية. وهو بذلك يتّسق مع التيّار العامّ الجارف فى الفنّ، فقد أفضى التحليل السوسيولوجى المحدث لظواهره إلى ملاحظة كيفيّة تسرّب هذه الحيويّة إلى عروق الإبداع باعتبارها عاملاً جماليّاً، وعودتها للظهور بكامل طاقتها فى الفنّ المعاصر . فقد أعلن "هنرى مور" مثلاً : "لم يعد الجمال هدفاً لأعمال فى النحت.. فالعمل الفنّى عندى ينبغى أن تتوفّر له حيويّته الخاصّة.. إنّه قد يتضمّن طاقة مكبوتة، حياة خاصّة مكثّفة بغض النظر عن الموضوع الذى يقدّمه". والحيويّة بهذا المعنى - كمصطلح تقنى - بعيداً عن الفنّ الذى يقدّم حيوات الكائنات من السطح، تعد ردّ فعل ضدّ الصلابة القاتلة، المتمثّلة فى جميع عمليّات التكرار والمحاكاة، إنّ الرّمز قد انتقل من يد الفنّان إلى يد الكاهن والمعلّم حتّى استقرّ فى يد الصانع الماهر، لكنّه فقد نبضه الحيوى الأصيل المتدفّق من صنيع الفنّان الخلاّق، وأصبح عرفيّاً منظّماً وتجاريّاً أيضاً. عندئذ فقد الفنّان ثقته فى جميع

(*) منشورة فى كتاب "أساليب الشعرية المعاصرة" .

(١) انظر :. Read, Herbert : Imagen E Idea. Trad : México 1975. Pag 12

الأعراف المثالية التى أبعدته عن منابع الحيويّة، وجعل يكافح لاسترداد هذه الخاصيّة . فإذا ما أدرك ذلك فقد استعاد ثقته فى ذاته . وبهذا المعنى فإنّ الحيويّة فى الفنّ تصبح تحدّياً للعدميّة، ولليأس الناجم عن الزخرف المثالى أو الثقافى[1].

وإذا كان الشعر الحرّ، كما سمّى فى بداينه، أو شعر التفعيلة، كما اصطلح على تحديده فيما بعد، يمثّل حركة قامت منذ منتصف هذا القرن للعودة للمنابع الفطريّة فى الشعريّة العربيّة، ضدّ الصلابة العروضيّة والتشكيليّة فى الدرجة الأولى، فإنّ السمة التعبريّة الفارقة لبعض تجاربه الكبرى يمكن أن تتلخصّ فى بروز هذا الطابع الحيوى كعامل استراتيجى يحكم بقيّة العوامل الجماليّة والتقنيّة ويوجّه فعاليتها. ويتبلور ذلك بشكل أخصّ فى النسيج الأسلوبى لخطاب السيّاب، حيث يتحوّل العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكينونة وهى تتحدّى العدم المترّبص بها. ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد الدراسات الناجحة التى توفّرت على الكشف عن تجربة السيّاب الشعريّة قد تذرّعت كلّها تقريباً بالمنهج التّارخيى، ويكفى أن نتذكّر منها أعمالاً باهرة مثل كتابات عيسى بلاطة وإحسان عبّاس وناجى علوش، وحتّى تلك التى رفعت راية أخرى مثل بحوث على البطل المقارنة وعبدالكريم حسن البنيويّة وإيليّا حاوى الجماليّة فإنّها لك تكفّ عن بحث التطابق بين وقائع الحياة وكلمات الشعر؛ واجتهدت فى إعادة ربط الحبل السرّى الذى يصل بين مستويات الإشارة الشعرية ومقابلها المشار إليه فى الخارج حتى ليصل هذا الولع بعقد التطابق وإتمام القران إلى درجة إنكار "إمكانية الخلق" فى خطاب السيّاب الشعرى، فيعمد أحد نقّاده "البنيويين" إلى قراءة قصيدته السردية الجميلة "الأمّ والطفلة الضائعة" بطريقة معكوسة ؛ بحيث تشير الأمّ إلى الشّاعر ذاته، والطفلة المفقودة إلى أمّه المتوفاة، ويعقد فصلاً مطوّلاً لتحقيق أسماء محبوباته وصفاتهنّ بطريقة مهما بغلت من التدقيق والتشويق إلاّ أنّها ترتدّ بالبحث إلى نطاق المنزع التّاريخى الغالب[2].

ولاشكّ أنّ خطاب السيّاب الشعرى ذاته يغرى بتتبع كيفيّة نموّ الوعى التّاريخى فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لوقائع حياته الشعوريّة والسياسيّة

(1) المصدر نفسه، ص ٤٠ .

(2) انظر : عبدالكريم حسن : الموضوعيّة البنيويّة. دراسة فى شعر السيّاب. بيروت ١٩٨٢ ص ٣٨٧ وما بعدها..

والإنسانيّة، فهو يستمدّ خواصه من فقرات تقلّباته وصميم عالمه الداخلى المكشوف؛ فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقص ولا تباعد، بل لا يعدو الخارج لديه أن يكون مجرّد "تخريج" مباشر للداخل الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله. فليس بوسع القراءة النقديّة للسيّاب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعريّة الحياة . فخاصيّة "الصدق التعبيرى" فى تمثيل الحياة تكاد تطغى عنده على ما عداها، حتّى يصبح بوسعنا أن نتفهّم بعمق شكواه فى أواخر حياته من أنّ فقر تجاربه الحيويّة قد أدّى إلى نضوب معينه الشعرى، إذ لم يعد فى حياته المؤطّرة بقيود المرض والروتين ما يثير شاعريّته للكتابة.

لكن هذا التوازى والتعالق المباشر بين حياة السيّاب وشعره لم يكن يمضى فى خطّ مبسّط مستقيم، فمغامراته التجريبيّة فى الشّكل الشعرى، وكنوزه الثقافية التى كان يعثر عليها ويمتاح بمهارة منها، وخصوبة عالمه التخييلى وطول نفسه الملحمى، كلّ ذلك كان يباعد بينه وبين الطابع الغنائى السهل المنبثق عن قرب الشّعر من أحداث الحياة، ويسارع بتجربته كى تكتسب قوامها المكثّف المتجاوز للحساسية العاطفيّة الشائعة ؛ حيث يكتمل لديه الوعى بموقف الإنسان المعاصر، وتتضح عنه الخاصّة الاستراتيجية المولدة لبقيّة الملامح فى هذا التشكيل الأسلوبى هى الحيويّة الجمالية، وهى التى تنتقل فنيّاً من مجال البيليوجرافيا إلى نطاق البحث فى شعريّة الخطاب وآليّات توليدها فإنّ بوسعنا أن نشير إلى أبرز المظاهر التى تتجلّى فيها هذه الخواص على رقعة النصّ السيّابى دون أن يكون ذلك حصراً مستعصياً، فنحمل منها ما يلى :

أوّلاً : تنويع المادّة الشعريّة فى مكوّناتها اللّغوية والموسيقيّة، بما يؤدّى إلى بروز المفارقات وتشكيل الألوان المتعدّدة المجسّدة لثراء التجربة التعبيريّة، وينفث فيها روح الخلق ونكهة الحياة.

ثانياً : ديناميكية النصّ الشعرى وقابليّته القصوى لسرعة التبنْين، وذلك بتوظيف العناصر السرديّة وتشغيل عدد من التقنيّات التعبيريّة الحركيّة مثل الترجيع والتناصّ والتنظيم المقطعى، بما يضبط حركيّة الخطاب الشعرى.

ثالثاً : عفويّة علميّات الأسطرة والترميز الشعرى الذى يتم داخل النصّ ذاته وعلى مرأى من المتلقّى، إذ يشترك فى تكوين الشفرة وفكّها، ويسهم بذلك فى تشكيل النظام المجازى للنصّ واكتناه رؤيته.

ولايخفى لدى من يتأمّل جملة هذه المظاهر، وغيرها ممّا يتكشّف في سياق البحث، علاقتها العضويّة بموقع أسلوب السيّاب التعبيرى الحيوى على سلّم الدرجات الشعريّة الذى اقترحناه من قبل، وإن لم نلتزم بالتطابق النّمطى بين مستويات التنظير والتطبيق، حفاظاً على حرّيّة التجريب المفتوح، ورعاية للمسافة الحيويّة - أيضاً - اللاّزمة بين طرفي الخطاب النقدى والشعرى.

حشد من الحيوات :

بوسعنا أن نختبر أوّلاً مظهر التنوّع اللّغوى فى مادّة السيّاب الشعريّة على المستوى المعجمى / الدلالى اعتماداً على مجموعة من الجداول والإحصائيات الأوّليّة التى أجراها بعض الباحثين، وإن لم يتّخذ المنظور الأسلوبى المحدّد فى رصدها، ولم يعن بتحديد نتائجها وقراءة أرقامها الإجمالية. لكن ميزة هذه الإجراءات أنّها تمثّل قاعدة بيانات أوّليّة، تسمح بتكاثر النتائج المستخلصة منها طبقاً للمنهج المتّبع ونوع القراءة النقديّة بما يحقّق درجة كافية من التراكم العلمى والمعرفى . ويتمثّل التنوّع اللّغوى فى خطاب السيّاب الشعرى فى الجانب الكمّى والكيفى معاً ؛ أى فى عدد الجذور اللّغوية وشبكة العلاقات القائمة بينها وطبيعة اختيارها فى حدّ ذاتها.

- فقد أثبت البحث التجريبى أنّ عدد الجذور اللّغويّة فى شعر السيّاب يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوى. ولمّا كان متوسّط الكلمات المشتقّة من كلّ جذر يبلغ عشر كلمات، فإنّ محصلة المعجم الكلّى الذى يوظفه الشّاعر تصل إلى ثلاثين ألف كلمة[1]. وعلى الرّغم من أن أنّنا لا نملك حاليّاً جداول إحصائيّة مماثلة لأعمال الشّعراء الآخرين تسمح بالمقارنة واستخلاص نسبة ارتفاع الحصيلة المعجميّة لدى السيّاب، إلاّ أنّنا نستطيع أن نتوقّع من الوجهة المبدئيّة اعتماداً على هذا الرّقم الكبير فحسب مدى الثراء المعجمى عنده، إذا تذكّرنا مثلاً حصيلة شاعر آخر معاصر هو نزار قبّانى التى لا تتجاوز عدّة آلاف من الكلمات على أحسن تقدير. وتظلّ هذه السمة قابلة للتعديل بقدر توفّر مزيد من قاعدة البيانات. أمّا شبكة العلاقات الدلاليّة القائمة بين هذه المادّة المعجميّة والمتكوّنة من أبنيتها البارزة فتتّضح جزئيّاً من

[1] راجع : عبدالكريم حسن : المصدر السابق، ص٣٣ وما بعدها.

خلال تتبّع الجذور اللّغوية الثلاثة الأكثر دوراناً وتردّداً في شعره، ومن نسبة تكرارها . وهي تقع في تشكيل ثلاثي يتضمّن ثنائيّة الموت/الحياة من جانب، ومعادلهما – سلباً وإيجاباً – وهو "الحبّ" من جانب آخر. فقد لوحظ أنّ مفردات "الحبّ" تكثر على حساب مفردات "الموت" وأنّ العكس صحيح. والنتيجة الأسلوبيّة التي نستخلصها من ذلك أنّ علينا أن نضمّ مفردات الحبّ للحياة ونقيم تقابلاً بينهما وبين الموت، الأمر الذي يرتفع بنسبة هذا الجانب الإيجابي في الجدليّة الكبرى ويسمح بتغليبه على الوجه السلبي وهو الموت في الدلالة الأخيرة.

ونعود إلى الأرقام في مجموعها الذي تغفله الجداول لنجد أنّ جملة الجذور التي تدور حول حقل الموت الدلالي تبلغ (٢٥) جذراً تتكرّر في خطاب السيّاب الشعري (٩١٧) مرّة . وأكثرها دوراناً لديه هو الموت الذي يتردّد (٣٩٠) مرّة، يليه القبر (٢٠١) مرّة، ثمّ الردى (٦٥) مرّة . وتبلغ مجموعة الحبّ عشرة جذور فحسب تتكرّر (٥٧٧) مرّة، وأكثرها دوراناً عنده كلمات الحبّ (٢٤٥) مرّة، والهوى (١٦٠) مرّة، والعشق (٤٧) مرّة، وتأتي مجموعة الحياة الدلالية في المرتبة الثالثة عددياً ؛ إذ تتضمّن ستّة جذور تتكرّر في مجموعها (٣٥٩) مرّة، أعلاها كلمة الحياة ذاتها حيث تتردّد (١٨٤) مرّة، تليها الولادة (٧٣) مرّة ثمّ العيش (٣٦) مرّة.

ونستطيع أن نتبيّن نت هذا المسح اللّغوي مدى التنوّع والتوازن في معجم السيّاب الشعري، إلى جانب الثراء المشار إليه من قبل، فعدد مرّات تكرار مجموعة الحبّ والحياة يبلغ في محصلته (٩٣٦) مرّة، في مقابل مجموعة الموت التي تصل إلى (٩١٧). ومع أنّ هذه الأرقام لا يمكن أن تمدّنا بدلالات نهائيّة للعناصر المهيمنة على المعنى الكلّي الشّامل في خطاب السيّاب الشعري يمكن ترجمتها في معادلة رياضيّة حاسمة، إلاّ أنّها تعتبر مؤشّرات قويّة على وحدته وتنوّعه ومدى توازنه. إذ ينبغي كي نصل لهذا المعنى الكلّي المهيمن أن ندخل في حسابنا أيضاً "أوضاع التراكيب" وليس مجرّد المفردات، وما يعتري هذه التراكيب من حالات النفي والإثبات تارة، وسوقها على سبيل الحقيقة أو المجاز تارة أخرى، الأمر الذي يدخل تعديلات جوهريّة على دلالة تلك الأرقام الأوّليّة، ويسهم في تشكيل بنيتها الكلّيّة. لكن تبقى حقيقة مبدئية لا سبيل إلى تبديلها وهي غلبة هذا المحور الدلالي المتمثّل في ثلاثية الموت والحياة والحبّ وسيطرته على أسلوب السيّاب . ونحسب أنّ هذا المحور ذاته هو الذي يمثّل البؤرة الحيويّة المستقطبة لبقيّة عناصره . فالذي يلحّ عليه

"هوس" الحديث عن الموت وخشيته ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومتفجّع فيها. ومهما كان ذلك ناجماً فيما يبدو عن عذاباته المرضيّة وأسفاره الأيوبيّة إلاَّ أنَّه يعنينا أوّلاً باعتباره الخاصيّة الممثّلة لأسلوبه الشعرى والمجسّدة لطابعه.

كما أنَّ الالتفات إلى مجموعة دلاليّة أخرى ترتبط بالمجتمع وما يتعاوره من ظلم وثورة، تشتبك مع مفاهيم الموت والحبّ والحياة على الصعيد الجمعى، وتمثّل فى كثير من الأحيان بعدها المجازى فى علميّة الترميز الشعرى، حيث كثيراً ما تكون الحبيبة هى الوطن أو الثّورة المنشودة، ويكون الموت هو القمع والطغيان، كلّ ذلك قد يكشف عن مظاهر أخرى لهذه الحيويّة الدلاليّة ذاتها، دون أن يسمح لنا بالوقوف عند حدّ "النتيجة الرقميّة" وهى سيطرة موضوع "الموت" على خطاب السيّاب الشعرى وصبغه بطابع عدمى يتمثّل فى "الإخفاق" كما ينتهى إلى ذلك الباحث نفسه[1].

– وإذا كان قانون التنوّع والوحدة على المستوى اللّغوى هو المهيمن على أسلوب السيّاب والمولّد لطابع الحيويّة فيه فإنَّ ذلك يتكرّر بشكل آخر على مستوى البنية الإيقاعية لشعره.

ففى بحث إحصائى آخرر عن المظاهر الإيقاعية لتجربة السيّاب[2] يتناول أعماله التى ارتضى إثباتها فى دواوينه المنشورة خلال حياته، وتلك التى كان قد أهملها ونشرت فى الجزء الثانى من ديوانه، يتبيّن أنَّ مجموع قصائد السيّاب يبلغ (٢٠٢) قصيدة، منها (٨٣) قصيدة عموديّة ؛ أى بنسبة ٤١٪ تقريباً – وكان قد أسقط عدداً وفيراً منها – و(١١٣) قصيدة تفعيلية، أى بنسبى (٥٦٪) من المجموع تقريباً. كما أنَّ هناك (٦) قصائد تجمع بين السّطر والبيت، أى حوالى (٣٪) من شعره.

ويبلغ مجموع الأبيات العموديّة من ناحية أخرى (٣٠٤٢) بيتاً بمتوسّط قرابة (٣٦) بيتاً للقصيدة الواحدة. وجملة الأسطر فى قصائد التفعيلة تصل إلى (٧٦٦٢)

[1] عبدالكريم حسن : المصدر السّابق، ص ٣٢٥ وما بعدها. ونحن إذ نشيد بالجهد العلمى البارز الذى بذله الباحث ونختلف معه فى النتائج المستقاة نتمنى أن ينشر فى طبعات لاحقة الجداول التفصيليّة للجذور اللّغويّة، الأمر الذى يتيح الفرصة لغيره أن يجرى عليها قراءته الأسلوبيّة ويستخلص منها ما يراه ملائماً من نتائج تفسيريّة.

[2] انظر : سماح العجاوى : المظاهر الإيقاعيّة. لتجربة السيّاب. بحث للدراسات العليا بجامعة البحرين لم ينشر بعد بإشراف الدكتور علوى الهاشمى.

سطراً، أى بما يكاد يبلغ (٧٠) سطراً للقصيدة الواحدة . فإذا لاحظنا أنّ البيت يتكوّن من شطرين بما يمكن أن يوازى نسبيّاً سطرين أدركنا تناسب الأطوال وتوازى بنية القصائد فى أشعار السيّاب العموديّة والتفعيليّة.

ومع أنّ هذا التنويع البارز فى النمط الإيقاعى للقصيدة لم يتوزّع بالتساوى على مراحل إنتاجه، بل بدأ عمودياً فى شعر البواكير الذى أسقط معظمه كما أشرنا من قبل، وخلص إلى صيغة التفعيلة طوال فورة إنتاجه الفنّى المعتدّ به، وانتهى فى بعض قصائده الأخير إلى نوع من المزاوجة اليسيرة بين الشكلين كلون من التنويع الإيقاعى، وليس ردّة عروضية كما يقول بعض الباحثين، مع كلّ ذلك فإن الملمح الرئيسى لهذا الإطار الكلّى هو "تحفيز" النّمط العروضى ؛ أى تحميله دلالة متعدّدة ومتغيّرة بالكسر المنظّم لشفرته المستقرّة فى العروض الخليلى، ومحاولة ربط التجربة الشعريّة حيويّاً بهذا الإطار الموسيقى المتجدّد الذى يبحث عن علاقة تحفيزيّة تخترق جدار العرف المتكلّس وتبث فيه نوعاً جديداً من الباعثيّة السببيّة الرّابطة بين التجربة اللّغويّة والموسيقية.

وتأتى جداول الأوزان المستخدمة فى شعر السيّاب كمظهر آخر هامّ لهذا التنوّع الحيوى فى أبنيته الموسيقيّة. فقد وظّف جيمع البحور الشائعة فى الشّعر الحديث سواء كانت صافية أم ممزوجة، خلافاً لما حولت تنظيره والدعوة إليه رفيقته الشاعرة نازك الملائكة التى كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية. لكنّ السيّاب تميّز ببعض الفوارق الاسلوبيّة الدالّة فى هذا الصدد، الأمر الذى يجعل نسيجه الإيقاعى متفرّداً ومتوازناً. فقد تبيّن أنّ أعلى البحور استخداماً عنده هو الكامل الذى تبلغ نسبته (٢٢,٢٪) من جملة قصائده، وهو يشبه فى ذلك غيره من الشعراء مع ارتفاع يسير، إذ أنّ معدّل تكرار الكامل لدى الشعراء المحدثين يبلغ (١٨,٦٪). بيد أنّ البحر التالى عنده، وهو المتقارب الذى يبلغ (١٦,٨) فى نسبته المئويّة، يعدّ ظاهرة فريدة فى الخارطة الإيقاعيّة، إذ أنّ نسبته لدى مجموعة شعراء جيلة لا تتجاوز (٣,٦٪)، الأمر الذى يشكّل علامة فارقة وهامّة عنده . فإذا تذكّرنا ما يقال عن المتقارب باعتباره البحر الملحمى بامتياز؛ إذ نظم فيه الفردوسى شاهنامته، وتذكّرنا ما يقوله السيّاب عن نفسه باعتباره "شاعر ملحمة" أدركنا أنّ هذه النسبة ليست عشوائية، وأنّ لها ارتبطاً عميقاً بالإيقاع السّريع

المتتالى للمنظومات المطوّلة وصبغتها الحيويّة . وتأتى بعد ذلك لديه بحور ثلاثة متوازية هى البسيط والرّجز والوافر بنسبة متعادلة تماماً (٩,٤٪)، ويقاربها الخفيف الذى يبلغ (٨,٤٪) ثمّ تأتى بحور الرّمل والطويل والمتدارك بنسبة تقارب (٥٪)، ثمّ السّريع والهزج بنسبة لا تصل إلى (٢٪) ويغيب عن شعره، كما هو الشأن فى الشعر المعاصر عموماً، بقيّة البحور الخليليّة . وكما مزج السيّاب بين النموذج العمودى وقصيدة التفعيلة فإنّه جرّب أيضاً تعدّد البحور فى القصيدة الواحدة فى عدد غير قليل من أعماله يبلغ (١٤) قصيدة، وهذا لم يكن مسموحاً به من قبل. فإذا أضيف إلى ذلك تنوّع القافية المنتظم، فى شعره العمودى بطبيعة الحال، بنسبّة كبيرة تجاوز نصفه كمّياً، واستخدام معظم الحروف الشائعة فى القوافى العربيّة وفى مقدّمتها الرّاء والهمزة والباء والنون والدّال والميم، فإنّ خاصيّة التنوّع فى عناصر الإيقاع والتوظيف النشط لجميع إمكانياتها تصبح هى السمة المهيمنة على إنتاجه. ولا يخفى أنّ شعر التفعيلة الذى لا تتكرّس فيه القافية بضرب لازب كقاعدة لازمة، ولا تغيب عن الانبثاق العفوى المدهش، يفسح مجالاً أكبر لتحفيزها عبر سوقها بأنساق مبتكرة غير منتظمة وأشكال متعدّدة تستجيب لطبيعة التنظيم المقطعى ولخواص الترجيع والرّبط فيه بقدر ما تحقّق من عوامل سببيّة متجددة مرتبطة بالبنية الكلّيّة المرنة للنّصّ وما يتفاعل داخلها من توزيعات إيقاعيّة دلاليّة.

بيد أنّ هذه الملاحظات التمهيديّة المختزلة من فعاليّة التنوّع اللّغوى والإيقاعى فى خطاب السيّاب، مهما كانت مستخلصة من البحث العلمى فى شعره، فإنّها بحاجة لمقاربة نصيّة تضعنا مباشرة فى حضور دائرة الجذب الحقيقى لعالمه عندما يتحوّل إلى كلمات مُتَبْنِية، لا من قبيل الاستشهاد فليس الأمر بحاجة إلى برهان آخر، وإنّما فى سبيل المعايشة الجماليّة الباحثة عن مشاركة المتلقّى فى علميّات التذوّق والتأمّل فى الآن ذاته.

-وإذا كان الصّمت هو الذى يسوّر النصّ، فإنّه لا يكتنف البيت الواحد فى الشعر الحديث، ولا يلتفّ بالمقطع الوحيد، وإنمّا يدور حول القصيدة ويسيّجها، حتّى إذا ما أدرجت فى ديوان،، فإنّ القصيدة تظلّ هى الوحدة الصغرى فى البنية النصيّة، بنظامها الإيقاعى، وبؤرتها الدلالية، وحركتها السرديّة والمنطقيّة. فلا

يمكننا أن نحدّد بنية ديوان يتجاهل أبنية وحداته في مستوياتها وتعالقاتها العديدة، كما لا يمكننا أن نقفز على أشلاء الموضوعات، متوهّمين أنّها ركام يحتاج لنا كي نعيد ترتيبه، إذ إنّ ما يقوله هذا النظام النثرى سختلف جوهرياً عمّا قالته أنساق الشعر فى نظمها الحقيقية. ومن ثمّ فإنّ الحدّ الأدنى للمقاربة النصيّة ينبغى أن يتكئ على القصيدة ويشير إليها، حتّى إذا جرؤ على اجترائها بدعوى أنّها تظلّ هناك متمتعة بوجودها التامّ فى الديوان فإنّ مفارقة الحضور والغياب تظلّ هى الحاسمة فى لعبة التحليل؛ إذ أنّها تحدّد مسافة التطابق بين القصد والفهم وما يقوم بينهما من فضاء نصّى هو الذى يشير إلى الحدود التى تفصل النصّ عن فهمنا لواقعه ولواقع الحياة التى أنتجته كما قال لنا "هولدرلين".

غريب على الخليج :

وسنقف عفوياً عند أوّل قصيدة تستهلّ مجموعة "أنشودة المطر" التى تعدّ بداية المرحلة الشعريّة النّاضجة لدى السيّاب، بعد أن تخطى عتبة ما يوصف دائماً بأنّه محاولاته الرّومانسيّة فى شعر البواكير وأزهاره وأساطيره وأعاصيره، إذا اكتملت حينئذ ملامح أسلوبه الشعرى وبرزت خاصائصه . إنّها قصيدة "غريب على الخليج" التى أصبحت من الشجن، بأثر رجعى الآن، إذ كان قد كتبها خلال رحلته الأولى الهاربة إلى الكويت عام ١٩٥٣، دون أن يعرف أنّه سيعود لتتكرّس غربته فيها ويموت على أرضها بعد ذلك.

ونلاحظ مبدئيّاً أنّ الخيط السردى المباشر للوقائع الحسيّة هو الذى يشكّل قوام النصّ، لكنّه لا يلبث أن يصبح مجرّد منطلق لاستنكاه الدواخل التى تفعل فعلها فى تمثيل الرؤية الشعريّة وتوجيه حركتها الشعورية :

الرّيح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيلِ

وعلى القلوع تظلّ تطوى أو تنشّر للرحيلِ

زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوّابو بحارِ

من كّل حافٍ، نصف عارى.

وعلى الرّمال، على الخليج

جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر فى الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

"أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضّجيج

صوت تفجّر فى قرارة نفسِيَ الثّكلى: عراق

كالمدّ يصعد، كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون

الرّيح تصرخ بى: عراق

والموج يعول بى: عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

ولنحاول أن نصرف وعينا عن ملاحقة هذا الإيقاع النادب للعراق على شواطئ الكويت، فلسنا نريد أن نجرى قراءة سياسيّة لشعر النبوءة السيّابى، بل نبغى الالتفات إلى المعالم الأسلوبيّة، فنلاحظ أنّه لم يكد يتحدّث عن نفسه بصيغة الغائب ليحدّد منظور الرّصد للمشهد فى عبارة "جلس الغريب" حتّى بادر بعد شطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلّم "صوت تفجّر فى قرارة نفسِيَ الثّكلى"، لأنّه شاعر تعبيرى مفعم بالحرارة الغنائية، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التى تعتصر دلاليّاً وموسيقيّاً كى تحدّد الموقف والتجربة بشكل سردىّ. على أنّ الشّاعر هنا لا يكفّ عن استخدام تقنيّات التعبير الرومانسيّة المعهودة، فمفردات الطبيعة هى بدائله ومواد تصويره، فالرّيح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتنشر كأنّها وجيب ضلوعه، لكنّه – وعلينا أن نهتمّ بذلك – لم يعد متفرداً متوحداً كما كان أسلافه الذين انسلخ عنهم، فوعيه بالآخرين أخذ يزحم المشهد من حوله، إنّهم "مكتدحون؛ من كلّ حافٍ نصف عارى" وكأنّ ضرورة الشعر قد مثّلت ضرورة العيش فأضافت إلى العرى ياء تستر مؤخّرته، ويسرح الشّاعر البصر من حوله فلا يرتّد إليه كليلاً، وإنّما يوشك أن "يهدّ" أعمدة النّور بنشيجه . هنا نلاحظ طغيان "العاطفيّة الصارخة" على خطابه، فالمدرسة السابقة مباشرة عليه كانت خطابيّة غنائيّة، وهو لايزال يمتح من معينها حتّى يكشف أدواته الخاصّة. حينئذ

يأخذ اسم "العراق" فى التفجّر الصوتى بقرار عميق ينشره الموج فى أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسى والصوتى على أساس فكرة المحاكاة . هنا نلمس تقنيّة خاصّة سوف تمتدّ طويلاً فى شعر السيّاب، إذ تتجسدّ فى تلاحق الصيغ وتجاوب الأصداء لتصعيد التمثيل النفسى حتّى بلوغ ذروة يمكن أن نطلق عليها لحظة "الاستغراق والنشوة". فالكلمات هنا لا تنهض شعريّاً بما تدلّ عليه فحسب؛ إذ إنَّ المسافة بين الدّالّ والمدلول قصيرة؛ الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقيّة دون ترميز أو تعتيم؛ بيد أنها تلتحم فى بنية تركيبيّة وصوتيّة متصاعدة تكسر الفواصل بين الدّاخل والخارج، وتضع المتلقّى فى حالة التوتّر الجمالى المسنون، النّاجم عن متابعة هذه الحركيّة والإسهام فيها. وتقوم مفارقة التقارب النفسى الشديد من الوطن، مع البعد المكانى عنه بتوليد حسّ عارم بالغربة واليأس والانقطاع، تشحذه العبارة التّاريخيّة المشحونة "البحر دونك" لما تستحضره- ربّما بطريقة لا واعية – فى الوجدان العربى من نظريتها الشهيرة "البحر أمامكم". وعندئذ ينتقل – فيما يبدو – إلى مقطع آخر، دون أن يترك فراغاً يحدّد به هذا التوزيع كما يفعل فى كثير من الأحيان.

ولعلّ الانهمار النّفسى، واستمرار المنادى : العراق، وعلاقة الزّمن القريب بين اللّحظة الحاضرة والماضية، لعلّ كلّ ذلك هو الذى يمسح فواصل القول الشعرى ويدمج مقاطع الخطاب، دون أن يكفّ النّمط السّردى عن تحديدها، خاصّة بالاعتماد على توزيع وحدات الزّمن.

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراقُ..

وكنت دورة أسطوانه.

هى دورة الأفلاك من عمرى، تكوّر لى زمانه

فى لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه.

هى وجه أمّى فى الظلام

وصوتها يتزلقان مع الرّؤى حتّى أنام.

وهى النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

فاكتظّ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوبُ

من الدروب !

وهى المفلّية العجوز وما توشوش عن "حزام"

وكيف شقّ القبر عنه أمام "عفراء" الجميله.

فاحتازها إلاّ جديله.

الحادثة الحسيّة التى يرويها عن مروره بالمقهى، وسماعه الأسطوانة التى حملت له العراق، لم تلبث أن تحوّلت من واقعة خارجيّة إلى موقعها الشعرى؛ إذ أسلمته إلى تيّار وعيه فتدفّقت مشاعره، وتكوّر له عمره فى لحظتين : إحداهما موغلة فى القدم؛ عند حلم الطّفولة ورؤى الصبا المبكر بكلّ عناصره وشخوصه، أمّا اللّحظة الثانية فهى الحاضرة الغائبة التى تقع فى مقابل الأشباح وقصص الحبّ ورفيقة الصبا وأحاديث العمّة وبقيّة ما سيتلو ذلك . هنا تنفرج المسافة قليلاً فى فضاء الخطاب الشعرى لتتّسع لطرف يسير من الرؤية؛ حيث تعمر بالعناصر المنوّعة الغنية بالأصوات والأشباح والحكايات. ولكن عمليّة التخييل التى تنزلق من دورة الأسطوانة كى تعمتدّ إلى دورة فلك العمر عبر التطابق بين الدورتين، لا تلبث أن تصنع من اللّحظة الآنية شرنقة تنسج خيط الماضى الحريرى وتعيد استحضاره، حينئذ تضيف إيقاع الزّمن إلى الإيقاع الصائت فى البنية الموسيقيّة، وتنفث فى المشهد عناصر تشكيليّة عديدة منتزعة من صميم الوعى وحميميّة الذكرى. لكن دون أن تتحوّل تلك العناصر إلى شىء آخر؛ إلى رمز لدلالات كونيّة أعظم مثلاً. فوجه الأمّ لا يدلّ إلاّ على ذاته، أشباح النخيل التى تتخطف الأطفال هى نفسها فحسب. وشوشة القصص القديمة التى تردّدها المفليّة العجوز لا تحتمل تأويلاً بعيداً عن منطوقها.

هذا هو النّهج التعبيرى المباشر مهما كان مفعماً بالحيوية، فالعناصر تتعدّد فيه دون أن تتمدّد أو تتحوّل . تكوّن منظومة شاملة متماسكة ذات دلالة وحيدة لا تختلف حولها القراءات ولا تسمح بتعدّد الاجتهادات. إنّه يروى "بأمانة" ما حدث، لا يكاد يختلق شيئاً، ومن ثم فإنّه يظلّ ذاتياً مهما استخدم من عناصر السّرد

والقصّ، لا يقوى على إقامة أصوات أخرى تناوئه وتنوس عالمه المتماسك. لا يبعد قيد أنملة عن تجربته الشخصيّة ولا يمضى ممعناً فى تمثّل الآخر التابع خلف ضمير المتكلّم. إنّه يثيرنا ويمتعنا جمالياً بقدر ما يصدق فى تمثيل حالاته وإتقان محاكياته، الأمر الذى ينجح فى دفعنا لاستحضارها وإعادة إنتاجها بما يقابلها فى طفولتها. هذه النظائر المشعّة للتجربة المسرودة تمثّل الفضاء الحاف الوحيد بالنصّ، فتتمدّد الذكريات بارتياح على صفحته دون كثافة أو تكدّس؛ إنّها ترى فى اتّساق طبيعى منغوم :

زهراء، أنت .. أتذكرين

تنورنا الوهّاج تزحمه أكفّ المصطلين؟

وحديث عمّتىّ الخفيض عن الملوك الغابرين؟

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النّساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنّها أيدى رجال

كان الرّجال يُعَرْبِدون ويسمرون بلا كلال.

أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنّا قانعين

بذلك القصص الحزين، لأنّه قصص النّساء

حشد من الحيوات والأزمان، كنّا عنفوانه

كنّا مداريه الذين (انداح) بينهما، كيانه

أفليس ذاك سوى هباء؟

حلم ودورة أسطوانه؟

إن كان هذا كلّ ما يبقى فأين هو العزاء؟

نحن هنا حيال حركة ثالثة تصل بها القصيدة إلى ذروتها الغنائيـة التعبيريّـة. وهى تستهلّ بنداء اسم "زهراء" ويبدو طبقاً لمؤرّخى السيّاب أنّه اسم مستعار لرفيقة صباه، يكنّى به عن "وفيقة" بنـت عمّـة، ولعلّ صحبتـه لها ولغيرها من الأطفال، واندماجه فى صفّ ضعاف البيت مع النّساء قد وضعاه فى هذا الموقف الـذى يبدو للوهلة الأولى خارجاً عن الإطار العام للقصيدة التى تستحضر ماضى الطفولة بأكبر قدر من التحنان؛ إذ يشير إلى صلابة عالم الرّجال المنهمكين فى سمرهم وعربدتهم، فى مقابل عالم الطفولة والإناث المستضعفين، لكن هذا التقابل ذاته يعزّز التماسك الدلالى للنصّ، بما يبرزه من خصوصيّة المجتمع العراقى الذكورى وانشطاره على هذا النسق . ويظل انحياز الشّاعر "الرّجل" الآن لهذه الطفولة الأنثويّة هو الذى يمثّل ثنائيّة الأمّ / الأبّ فى خطاب السيّاب الشعرى بتغليب أحد طرفيها. لكنّ البؤرة الدلاليّة المكثّفة والجامعة لخيوط النصّ التى تسمح لنا باعتبارها أبرز نقطة فى هذا التيّار الغنائى المعبّر هى تلك التى تتركّز فى عبارة "حشد من الحيوات" لتبلغ أوج عنفوانها فى تمثيل كيان متوحّد من صورة الذّات وهى مسكونة بأنس الرفقة الحانية. وإذ تمضى بقيّة القصيدة فى رحلة التماهى بين الوطن والحبيبة، وبين الذّات فى صميم كينونتها وبين اسم هذا الوطن، فإنّ ذلّ الغربة وضعفها لا يلبث أن يسفر بشكل حادّ عن بروز عنصر المال وتضخيم دوره فى تحديد مصائر الرّجال . وتنتهى القصيدة بحسرة ملتاعة، وانتظار – دون جدوى – للرّياح وللقلوع التى هبّت فى مطلعها.

ويبدو أنّ النموذج السردى الغالب على هذا النصّ هو الذى أتاح للشاعر استجماع العناصر الشتيتة من صور الحاضر وذكريات الماضى ونسجها فى اتساق وعفويّة، بقدر واضح من الشفافية والتماسك والتوازن، بحيث تصبح فى تقديمها لهذا الحشد من الحيوات تحقيقاً شعرياً للسمات الأسلوبيّة فى ظواهر التنوّع اللّغوى والموسيقى، ويتّضح من الخاصيّة المميّزة لهذا الأسلوب التعبيرى فى جملته، وللحيوى منه بالذّات، أنّ المتلقّى لا يجد صعوبة فى تجميع الأشتات فى محور دلالى واحد، لأنّ فورة المشاعر ووحدة الاتجاه العاطفى وبروز التوافق بين الموقف الشعرى وأدوات التعبير، كل ذلك يصل بالتيار الغنائى إلى تحقيق استراتيجيّة تناوب العناصر مع انسجامها وتعدّدها مع وحدتها، وقدرتها على تنظيم وحدة إيقاعيّة شاملة كمظهر جمالى مهيمن على جميع وحدات النصّ.

حركيّة الترجيع والإنشاء :

يوظّف السيّاب عدداً من التقنيّات التعبيريّة اللافتة التى تصبغ شعره بصبغة ديناميكيّة مدهشة، تتجاوز الإطار الذّاتى المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان فى تقلّباته وعذاباته الوجوديّة والاجتماعيّة. ولأنّه كان واعياً بهذا الطّابع المميّز لشعره، ومخالفته للتّراث الرّومانسى المباشر الذى كان يتكئ عليه فى الأدب العربى المعاصر له، خاصّة عند على محمود طه الذى افتتن به مع نازك الملائكة، فقد أراد السيّاب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطّابع الغنائى، وطموحه فى أن يحقّق مستوى أرقى وأشمل فى إبداعه، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعرى قائلاً – كما ينقل عنه مؤرّخوه – "لست شاعراً غنائياً، ولكنّنى شاعر ملحمة وقصيدة طويلة".

ولاشكّ أنّ محاولاته الأولى فى كتابه المطوّلات التى فقد بعضها، واحتفظ بشذرات من بعضها الآخر متوزّعة على عدد من القصائد، تستجيب بالفعل لنزوع سردى واضح مرتبط بالرّوح الملحمى البطولى، تعززه طريقته المنتظمة فى هيكليّة نصوصه طبقاً لأنساق مقطعيّة مرقّمة ومتوازية. لكنّ مصطلح "الملحميّة" الذى ابتعث فى العصر الحديث مقترناً بصبغة أدبيّة مسيحيّة عند كلّ من "إليوت" و"سيتويل" الذين ما فتئ السيّاب يعلن استجابته العميقة لشعرهما من جانب، كما اقترن بطابع أيديولوجى ملتزم عند الواقعيين الاشتراكيين – خاصّة منذ تجارب بريخت فى المسرح الملحمى من جانب آخر، هذا المصطلح لا يمثّل مركز الثقل الاستراتيجى فى خطاب السيّاب الشعرى، ولا البؤرة التى تتفرّع عنها تقنيّاته التعبيريّة، وإن كان يتماسّ معها فى بعض الأحيان كما رأينا عند تحليل أبنيته الإيقاعيّة . وربّما كان لإيحاء كلمة "الملحمة" فى الوجدان العربى، وما تشير إليه من بطولات كبرى فى الصّراعات التّاريخيّة الدامية، والمواقف الفذّة التى يتّخذها عظماء الفنّانين تدخل فى تطلّع السيّاب لأن يكون ملحميّاً بدوره. فإذا تسائلنا عن أبرز مظاهر الحركيّة المتحقّقة فى خطاب السيّاب الشعرى وجدنا أنّها متعدّدة ومتداخلة، وأنّ بوسعنا أن نشير إلى عدد منها :

- الترجيع
- الإنشاء

- التناص
- الأسطرة
- الترميز

وكان علينا أن نبحث عن نماذج شعريّة محدودة الطول تتجلّى فيها هذه التقنيّات، باعتبارها مكوّنات البنية النصيّة المشعّة فى بقيّة عناصرها المتشابكة، وأن نلاحظ دائماً تداخلها البنيوى فى تكوين نسيج التعبير.

فعمليّات الترجيع مثلاً لا تقتصر على مستوى الإيقاعات الصوتيّة، عندما يعتصر السيّاب [كان هذا الفعل من مفضليّاته] ما فى الكلمات والجمل من طاقات موسيقيّة يأخذ فى توزيعها وتنميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها على طريقة المحاكاة ليفجّر مكنوناتها السحريّة، مثل "بابا" فى قصيدة "مرحى غيلان" و "مطر" فى "أنشودة المطر" و "جيكور" فى أغانيه ومراثيه العديدة، وكذلك "هياى، كونغاى، كونغاى" فى قصيدة "من رؤيا فوكاى" وغيرها من عشرات الأعمال التى تركز على محور صوتى يمثّل ترجيعه بشكل منتظم البؤرة الإيقاعيّة والدلاليّة للنصّ. كما أنّ هذا الترجيع يتجسّد أيضاً فى بعض الأبنية الصرفيّة للكلمات التى تدلّ على المحاكاة، وهى الأفعال المضعفة ثلاثيّاً ورباعيّاً مثل "سحّ" و "نثّ" و "ضعضع" و "عضعض"، وقد لوحظ أنّ استخدامها عند السيّاب قد اتّسم بالتكاثر بدءاً بديوانه "أنشودة المطر"، وقدّم أحد الباحثين[1] جدولاً مفصّلاً لها فى دواوين السيّاب، وجملتها – طبقاً لما ورد عنده – تبلغ ٢٨ فعلاً مضعّفاً تتكررّ بما يربو على ١٥٠ مرّة. ويربطها الباحث بمراحل حياته المختلفة؛ إذ تعبّر فى تقديره عن "احتدام الصّراع السياسى والاجتماعى" فى الشطر الأوّل من عمره، وعن "احتراق الجسد النحيل عند مرضه". وأحسب أنّنا بحاجة إلى تحقيق الظاهرة أسلوبيّاً أوّلاً؛ أى التأكّد من ارتفاع نسبة هذه الصيغ فى شعر السيّاب عنها لدى غيره، فإذا ثبت ذلك بالبحث المقارن، وظنّى أنّه قد يثبت، فإنّ التفسير الملائم حينئذ ينبغى أن يتعلّق بطبيعة النسيج اللّغوى والاتّجاهات الأسلوبيّة الغالبة فى شعر السيّاب، بدلاً من هذه القفزة النّوعيّة الضخمة التى تربط بين ظواهر غير متجانسة مثل وقائع الحياة وصيغ الكلمات؛ خاصّة عندما تتناقض هذه الوقائع وتظلّ الصيغ هى ذاتها فى كلّ

---

[1] انظر : عبدالكريم حسن : المصدر السابق ص ٤١/٤٦ .

الأحوال. وكما يتمثّل الترجيع على المستوى الصّوتى والصرفى فإنّه قد يمتدّ ليشمل بعض النماذج النحويّة المتداخلة مع الترنيمات الصوتيّة المؤلّفة لها، ولنأخذ نموذجاً لذلك قصيدة السيّاب الشهيرة "النّهر والموت" التى يقول مطلعها :

بويبْ ..

بويب ..

أجراس برج ضاع فى قرارة البَحَرْ.

الماء فى الجرار، والغروب فى الشجرْ

وتنضح الجرار أجراساً من المطرْ

بلورها يذوب فى أنينْ

"بويبُ .. يا بويب"

فيدلهمّ فى دمى حنينْ

إليك يا بويب،

يا نهرىَ الحزين كالمطرْ.

فكلمة "بويب" التى تتكرّر فى تفعلية متآكلة، فى المطلع والوسط البلّورى الذائب وقبيل نهاية المقطع، تمثّل رقية سحريّة يحدّد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعيّة، بحيث يتمّ تحفيز الطبيعة الصامتة لاسم النّهر عن طريق المحاكاة واستثمار صيغته المصغّرة لابتعاث حروفه حتّى تعود للتصويت والدقّ فى عمليّة الإسناد النحويّة الأولى "بويب.. بويب.. أجراس برج". لكن هذا الدقّ النّاعم الذى يولد يكاد متلاشياً ضائعاً فى قرارة البحر يبدو مثل البرج اللامرئى الذى ينبعث منه. هنا تتمّ دلاليّاً بداية "أسطرة" الاسم وربطه بالأعراق الميثولوجيّة. ويلعب الترجيع الصّوتى دوراً هامّاً فى هذه الأسطرة، حيث يتحوّل النّهر الريفى الصغير، باسمه الطّريف، إلى نموذج مفعم بالدّلالة التى لا يكاد الرّمز العادى يطيقها. ففيه تختمر رؤى الحياة والموت، وتتمثّل قوى الإخصاب والطفولة، والوجود والعدم، بحيث نراه يفيض بالمعنى بأكثر ممّا يتدفّق بالماء.

ثمّ تأتى المتوازيات النحويّة فى الجملة الثانية من المقطع :

الماء فـى الجـرار، والغـروب فـى الشجـر

لتحدّدد مناط الشعريّة فى التركيب. فبالرّغم من شكلها التقريرى الذى يخلو فى ظاهره من آليّات التصوير، فإنّ تحويل الماء مـن النّهر إلـى الجرار، وامتلاء الشجر خاصّة "بسائل" الغروب، عبر "فى" الظرفيّة وعـن طريق التوزيـع المتماثل الذى تقوم به "واو" العطف، كلّ هذا يوقظ لدى المتلقّى شعوراً جديداً بالأشياء، يتولّد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبى، لكنّها كافية لخلق درجة عالية من التوتّر الجمالى. وعندما تنضح الجرار "أجراساً" من المطر، فإنّ هذه المفعوليّة تعزّز الانحراف وتصل بالتركيب إلى درجة السخونة الشعريّة اللاّزمة. ويقوم ترجيع اسم النّهر مرّة أخرى بدور النّاقل للمشهد الخارجى إلى عامل الشّاعر الباطنى، حيث يتضعّف حسّ الشاعر بتضاعف الفعل "يدلهمّ" وصبّه المتكاثف للحنين فى دمه حتّى يمتزج به ويتّصل سائله بماء المساء المقدّس الحزين.

وتفتتح صيغة تعبيريّة جارفة وحارقة، مكوّنة من فعل الرّغبة الحانى : "أودّ" + "لو" الشرطيّة سلسلة من مظاهر التحنان يتمّ ترجيعها عدّة مرّات فى المقطع التالى يمكن أن تستصفى هكذا :

- أودّ لـو عـدوت فـى الظـلام
- أودّ لـو أطـلّ مـن أسـرّة التـلال
- أودّ لـو أخـوض فيـك، أتبـع القمـر
- أود لـو غرقـت فيـك، ألقط المحـار

فتتصاعد عمليّة التماهى مع النّهر الذى يطفح بمفارقة الجمع بين الموت والحياة فى نفثة واحدة، وترتفع فى الوقت ذاته شحنته الدلاليـة لتعلو على مستوى الرّمز مشارفة أفق الأسطورة . ويتحوّل "بويب" هذا من جدول متواضع عند قرية "جيكور" بريف البصرة، إلى بؤرة مكثّفة بأمواج الدلالات الشعوريّة والكونيّة، وهو يقف فى مقابلة الشّاعر الذى يخاطبه مقدّماً له طقوس المودّة وشعائر التقديس.

وحين يتابع خطاب النّهر في المقطع الثاني من القصيدة، تتحول الأجراس إلى نداء الدم في العروق، وتبرز إرادة البطولة عاتية في خطاب السيّاب :

أودّ لو عدوت أعضد المكافحين

أشدّ قبضتيّ ثمَّ أصفع القدر

أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إنَّ موتيَ انتصار

هنا لا يمكن أن يفيد حساب المفردات "رقميّاً" لتغليب جانب الموت على هذه الإرادة القصوى للحياة؛ حيث ينبثق "البعث" من الجدليّة التي تنتصر للوجود على العدم بقدر ما تنجح تقنيّة الترجيع في تحقيق درجة عليا من الشعريّة. بيد أنَّ حيويّة السيّاب الشعريّة لا تمتاح من مصدر واحد، ولا ترتكز على نموذج مكرور؛ إذ إنَّ مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آليّاً جامداً إن لم تتخلّله انتقالات تهزّه وتعيد المتلقّي إلى الإحساس النشط بفاعليّته.

وإذا كان الشّعر هو الذي يعيد للغة طابعها الباعثي المحفّز عندما يبثّ في الكلمات روح الأشياء، ويجعل الأسماء سببيّة، ويربط بين الصّوت والدلالة، متجاوزاً، لاعتباطيّة المصمتة، فينفخ في أشكال اللّغة حتّى تغدو مسكونة بالحركة والحيويّة، فإنَّ بعض مقاطع السيّاب تعمد إلى تفجير هذه الحيويّة عبر الاستخدام المتوالي للصيغ الإنشائيّة من نداء وأمر واستفهام وتعجّب بنسبة تفوق - فيما يبدو- مثيلاتها في خطاب الشّعر المعتاد. عندئذ تلعب الصيغ النحويّة ومعدّلات تكرارها وترجيعها دوراً أساسيّاً في حركيّة هذا الأسلوب. ولنرقب ذلك مثلاً في القصيدة العاشرة من مجموعة "سفر أيّوب" التي يتضمّنها ديوان "منزل الأقنان" حيث تمضي هكذا :

يا غيمة في أوّل الصباحْ

تعربد الرِّياحْ

من حولها، تنتف من خيوطها، تطيرْ

بها إلـى سـماوة تجـوع للحريـرْ.

سـينطوى الجنــاح،

ستنتف الرِّيـاح ريشـه مـع الغـروبْ،

يا غيمة مـا أمطـرت تـذوبْ.

لكن يا ترى إلاّم تشير هذه الغيمة المنداة الباكرة، وقد أخـذت الرِّيـح تتوشـها حتّـى ليتهدّدهـا الذوبـان قبـل أن تمطـر؟ وهـذا الجـوع للخيـوط الحريريّـة المتنـاثرة يتربّص بها عـبر مجموعـة مـن الأفعـال المتتاليـة "تعربـد، تنتـف، تطـير، تنطـوى، تذوب" بشكل يدفع الخطاب إلى انقلاب فجائى تحلّ فيه صيغة الأمر محلّ النداء :

فـأبرقى وأرعـدى وأرسـلى المطــرْ

ومزّقـى ذوائـب الشّـجرْ

وأغرقـى السـهوبْ

وأحرقـى الثّمـرْ.

سـترجحنّ بعـدك السـنابل الثقـال بـالحبوبْ

وتقطـف الـورود والأقـاحْ

صبيّة يـؤجّ فـى وجنتهـا الجنـوبْ

وأنـت ذرّة مـن الدمـاء والجـراحْ.

ماذا تعنى تلك الغيمة التى يتراوح الحديث إليها هكذا بين النّداء والأمر؟

لو كانت تشير إلى سحابة فعليّة يضرع إليهـا الشّـاعر لمـا كـان هنـاك سـبب لدمغها بالتناثر والذوبان العبثى قبل أن تمطر، ولما كان ثمّة مبرّر لهذه الحميّة التى تتلبّسه وهو يهتف بها مستصرخاً كى تنفجر خصباً ونماء! عندئذ يأتى دور التوازى فى صيغة النّداء ليقيم التوازن بين طرفيِ الدلالة :

وأنت، يا شـاعر واديـك، أمـا تـؤوبْ

من سفر يطـول فـى البطـاحْ

تراقص النهر

وتلثم المطر

أما سمعت هاتف الرّواحْ؟

"خام وزنبيل من التراب

وآخر العمر ردّى". ويطلع القمرْ.

فأبرق، ارعد، أرسل المطرْ

قصائد احتوى مداها دارة العمرْ.

يا غيمة فى أوّل الصباحِ

يا شاعراً يهمّ بالرّواحِ

وودّع القمر.

هنا تكتمل جماليّاً بنية النصّ الشعرى، بعد أن أشبعت دوائر الخطاب بهذا التوازى الفادح بين غيمة الصباح وشاعر الوادى فى مجموعة أفعال الأمر ذاتها، بعد أن انسرب إليها بشكل خاطف هاتف الرّواح الذى يحاورها من داخل الوعى العميق بقدر الإنسان ينذرها بحكم الردّى، لكنّه لا يقوى على الحيلولة دون فعل الانبثاق العظيم : طلوع القمر. عندئذ تعود لتتوحّد من جديد على صعيد الخطاب المتتالى، تلك الغيمة الباكرة مع الشّاعر الذى يهمّ بتوديع الكون بعد أن يكون قد أضاءه مليّاً بأقمار الشّعر. فتقوم وحدة المنادى ومن تتوجّه إليه أفعال الأمر وصيغ المستقبل بدور الجهاز العصبى المكشوف الذى يمنح النصّ بداهته ويضفى عليه تلك الصبغة الحيويّة، حتّى وهو ينذر صاحبه بتوديع الحياة؛ إذ إنّه سيظلّ يسكب عبر كلماته الشعريّة ضوءه القمرى الفاتن.

لعبة الأقواس :

فى تعليق مقتضب يثبته السيّاب فى هامش إحدى صفحاته يشير إلى أنّ الأقواس لا تعنى بالضرورة تضميناً لكلام آخر، ثمّ يسكت عمّا تعنيه حينئذ. ولعلّنا

قد لا حظنا فى القطعة السّابقة تحديد علامات التنصيص لما قاله هاتف الرواح "خام وزنبيل من التراب. وآخر العمر ردّى" ويظلّ بوسعنا حينئذ أن نتحدّث عن تقنيّة "التناصّ" فى خطاب السيّاب الشعرى دون أن نثقل على القارئ بالجهاز المفاهيمى النظرى الذى يدعمها، اكتفاء ببهاء المشهد الشعرى الخصب وهو يوظفها لإنتاج دلالته الحركيّة عند السيّاب. وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة فى استخدام هذه التقنيّة بوعى كبير يجلعه يمزج مستويات خطابه الشعرى بعناصر سرديّة وشعبيّة ورمزيّة وأسطوريّة، بأبيات من شعراء سابقين عليه، وفلذات ممّا قاله من قبل، وجمل ممّا كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه، لكن أثر التحام أجزاء الخطاب ما زال ماثلاً أمام العيان، حيث يقوم التخالف فى اتجاه الخطاب الاستراتيجي والتفاعل بين طرفيه بمهمّة توليد معناه الجديد. ولما كانت جميع نصوص السيّاب حافلة بأشكال عديدة من هذا التناصّ فإنّ حسبنا أن نلتقى بقراءة مقطوعة واحدة من شعره السياسى السّاخن كى نتبيّن طريقته فى هذا التوظيف، وكيف تتخلّل أدواته الأسلوبيّة جميع مستويات تجاربه الشعريّة.

عندما يصف السيّاب مدينته العظمى "بغداد" بأنّها "مبغى كبير" يهرع فى هامش الصفحة ليثبت أنّ القصيدة قد "كتبت فى العهد المباد قبل ثورة ١٩٥٨"، ويشكّك نقّاده فى مصداقيّة هذه التقية، لكن بوسعنا أن نريح ضمير السيّاب ونفهم "بغداد" هنا باعتبارها نموذجاً للمدينة العربيّة فى جميع الأقطار، قبل الثورات بوعدها أيضاً، ما دامت لن تعرف أنوار الحداثة ولم تسطع عليها شمس الديموقراطيّة. لكنّنا لا نريد أن نتناول بالتحليل الدلالة السياسية للقصيدة، بل تتبع كيفيّة تولّدها عبر تحاور أجزاء القول الشعرى . فنلاحظ على الفور أنّ القصيدة لاتمضى بطريقة غنائيّة وصفيّة مألوفة؛ بل تعمد إلى تقطيع بعض المشاهد السرديّة وتوزيعها على أسطر تعتمد على التقابل التشكيلى فيما بينها بحيث يتخلّق فيها لون من تناصّ السياقات المتوازية، فهو يقول فى المطلع :

بغداد؟ مبغى كبيرْ

(لواحظ المغنّيهْ

كساعة تتكّ فى الجدارِ

فى غرفـة الجلـوس فـى محطّـة القطـارِ)

يا جثّة علـى الـثرى مستلقيةْ

الدود فيهـا موجـة فـى اللّهيـب والحريـرْ

فالقوس الذى يفتحه الشّاعر مباشرة بعد المطلع المثير يفصل بين المدينة ومعادلها الموضوعى : لواحـظ المغنّيـة، وهـو لا يضفى عليها أيّـة صفة مباشرة تسمها بالعهر، بل يعمد إلى خلق سياق سردى، عبر تشبيه طريف لها، لا يستخلص منه سوى الآليّة الرتيبة لتكّات السّاعة، والعموميّـة المفضوعة فـى محطّـة القطـار. لكنّه عندمـا يغلـق القـوس يظلّ التنـاظر الإيقـاعى والدلالـى بيـن المغنّيـة والجثّـة المستلقية يخترق حاجز القـوس ليوحّد بين أطراف التعادل، ويجعل من مظـاهر الترف المادّى فى المدن العربيّة موجة دوديّة من اللّهيب والحرير تغلق المقطوعة برويها المكرور. فقصّة "لواحظ" التى اقتطعت بعض فلذاتها، ولم تـرو بقيّـة تفاصيلها تتقاطع مع الجملة الهجائية "بغداد.. يا جثّة" لتدمج سياقين : أحدهما غنائى خطابى، والثانى سردى مبهم، فى عمليّة تنـاصّ حـاذق، لا يشترط لنجاحه العثور على مصدره أو تكملته، بل يكتفى فى تفعيله بما يبثّه من تقاطع وتواصل واختراق لحاجز الأقواس.

وتأتى الجملة الشعريّة الثانية بتقاطع من نوع آخر، كأنّه شرح وتعميق لاهث عبر نموذج آخر من التقابل التماثلى :

بغـداد كـابوس : (ردى فاسـدُ

يجرعـه الراقـدُ

سـاعته الأيّـام، أيامـه الأعـوام، والعـام نـيرّ:

العام جـرح نـاغز فـى الضمـيرْ)

وهنا نجد أنّ عمليّة التنصيص بالقوس لا تعزل نموذجاً سردياً كما سبق، وإنّما تورد تعقيباً ممعناً فى تمثيل الكابوس بطريقة تعبيريّة لافتة؛ فأبرز ما يبهظ الإنسان فى الكابوس هو تطاوله الزمنى، ويتمّ أداء هذا التطاول هنا باستثمار طريقة شعبيةً معروفة عبر "تداخل الإسناد" السّاعات الأيّام، الأيّام أعوام، العـام نـير" وهـو النمـوذج

ذاته الذى يستخدم مثلاً فى حكاية "البيضة والدجاجة والقمحة والحدّاد إلخ" . ولكنَّ الشّاعر لا يلبث أن يغرس الكلمة الأخيرة فى وجدان المتلقّى عندما يصبح "العام جرح ناغر في الضمير". هنا يوهم الشكل باستمرار صيغة التناصّ وتداخل السياقات، لكنّه لا يتمّ إلاّ على مستوى التماثل فى نموذج الإسناد بين اللّغة الفصحى والشعبيّة فى أساليب الأداء؛ حينئذ تلجأ الصيغة الشعريّة إلى حيلة القافية لإغلاق الدائرة المفتوحة وإشباع الجملة باكتمال الإيقاع، وكأنَّ إغلاق القوس ليس كافياً لهذه الوظيفة. بيد أنَّ القفزة المدهشة التى تقوم بها الأبيات التالية تحقّق واحداً من أنجح نماذج التناصّ فى الشعر العربىْ المعاصر دون حاجة لوضع الأقواس أو التقاطع عبرها :

عيون المها بَيْنَ الرصّافة والجسرْ

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدرِ،

ويسكب البدر على بغدادْ

من ثقْبَيِ العينين شلالاً من الرّمادْ

هنا ليس بوسع مدينة عربيّة أخرى أن تحلّ محلّ بغداد وعيون مهاها السّاحرة، فبغداد التى أصبحت مبغى يمتهن الحبّ انتهكت قداسة تاريخها العاطفى وخيّبت ظنّ شاعرها القديم "على بن الجهم" الذى يقال إنّها قد نجحت فى تحضيره وتثقيفه وترقيق حياته ولغته، حتّى نسى كلابه وتيوسه البدويّة، فقال فيها بعد الشطر الأوّل :

جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

لكن بغداد المظاهرات والثّورات الدامية تجعل عيون المها ذاتها :

ثقوب رصاص رقّشت صفحة البدر.

فتبرز أمامنا صورة الحداثة الشعريّة وهى تتمزّق لتجرّ وراءها حداثة الحياة، عبر هذا الإسناد الانحرافى المدهش. وتمتدّ صورة ثقوب الرّصاص فى صفحة البدر لتخترق ضمير الشّاعر بدر، فتجعله يسكب على مدينته الغادرة – بدلاً من ضوئه الغامر الحنون السحرى – شلاّلاً من الرّماد، وبدلاً من شعره الرّومانسى نفحة سيرياليّة محدثة . ويتجلىّ حينئذ أنَّ التناصّ الذى يذهلنا لا يقوم بين السيّاب وهذا الشاعر البدوى المدجّن فحسب، وإنّما يقوم أيضاً بينه وبين كلّ من "إليوت"

و"لوركا" . فهذا البدر المثقوب يبدو أنّه قد انفلت إلى قصيدة السيّاب من أقمار لوركا الرماديّة التى طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها وغازلها وهجاها . كما تدفّق هذا "الرّماد" – حتّى صار شلاّلاً – عبر أربعاء إليوت الشهير الذى طالما تملاّه السيّاب . وهنا نشهد فى أربعة سطور شعريّة فحسب تمازج أربعة عوامل شعريّة بما يفصلها من آماد زمنيّة ومكانيّة، منصهرة عناصرها كى تشفّ عن هذه الرؤية الحداثية الفائقة.

وتلعب الأقواس – مرة أخرى – دوراً هامّاً فى تمايز أجزاء الخطاب الشعرى واختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها، دون أن يكون ثمّة دليل ملموس على إقحام كلام آخر فى النصّ. وهل هو لنفس الشّاعر فى مرحلة مختلفة، كما يحدث كثيراً عند السيّاب الذى ينمّى لغته ورموزه ويعيد استخدام لوازمه الخاصّة، أم أنّه مجتلب من سياق خارجى كان معروفاً عنده وعند قرّائه، ثمّ لم يعد بنفس الدرجة من البداهة والوضوح بعد تغيّر القرائن الحاليّة، دون أن يبقى فى المقال ما يشير إليها :

وتعصر الدورب، كالخيوط، كلُّها
فى قبضة مارده
تمطّها، تشلُّها
تحيلها درباً إلى الهجير.
وأوجه الحسان كلهنّ وجه "ناهده"
(جبيبتى التى لعابها عسلْ
صغيرتى التى أردافها جبلْ
وصدرها قُللْ)
ونحن فى بغداد من طينِ
يعجنه الخزاف تمثالا،
دنيا كأحلام المجانينِ
ونحن ألوان على لجّها المرتجّ أشلاء وأوصالا.

ففى سياق تمثيل قبضة السّلطة الباطشة التى تسحق فرديّة الإنسان وتمحو إنسانيّته، وتطحن الأشياء وتحيلها إلى هجير تتحوّل كلّ النّساء إلى موضوع شبقى بحت مثل ناهدة - لعلّها من معالم المبغى البغدادى الصغير - ويأتى التغزّل بمفاتنها الجسديّة المثيرة للشهوة ليمثّل فاصلاً مرحاً وموجعاً بين شطرىِ الرحى التى تسحق بغداد وأهلها وتجلعهم عجينة خزاف يشكّلها بطغيانه كما يريد . فوجهة المعنى قبل القوسين وبعدهما مخالفة لما بينهما، لأنّ إيقاع الأسطر الشبقيّة وجودى مفتون، وما حولهما عدمى مطحون، ويلقى هذا التخالف ذاته فى نفوسنا ثقل القرار الدلالى العميق . أمّا مصدر هذه الأسطر المقوّسة، وهى هى قطعة من أغنية شعبيّة عراقيّة رائجة، تشبه ما يشيع في الرّيف المصرى مثلاً عن مرمر النهدين، وجبل الردفيْن، ولعاب الغانية العسلى، فإنّ ذلك يظلّ سؤالاً مفتوحاً لا يعوق تلقّينا لهزّات التخالف النصّى وما ينتجه من فعالية جماليّة، كما لا يعوق الشّعور الذى يتولدّ بشكل غير مباشر لدينا ونحن نقابل هذا النّوع من الهوى الغريزى الشبق بعشق مثالى آخر كانت عيون المها قد علّمته لشعراء بغداد فى عصرها الذهبى السّابق.

الأسطرة وصناعة الرّمز :

كان السياب واعياً بتوظيفه المنتظم لهذه التقنيّة التعبيريّة التى أجاد استثمارها منذ بداياته، عندما اطّلع على مسودّة الفصل الذى ترجمه "جبرا إبراهيم جبرا" عن الأسطورة من كتاب " فريزر" الشهير "الغصن الذهبى" ومنذ عاين كبار أساتذته الشعريين : إليوت وسيتويل ولوركا، وهم يتعمّدون بماء الأسطورة فى صناعتهم للرّموز الشعريّة، فأخذ شاعرنا يدافع بلغة نقديّة جدليّة عن هذا الموقف بقوله : هناك مظهر مهمّ من مظاهر الشعر الحديث، هو اللّجوء إلى الخرافة والأسطورة؛ إلى الرّموز. ولم تكن الحاجة إلى الرّمز، إلى الأسطورة أمسّ ممّا هى اليوم، فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه، أعنى أنّ القيم التى تسوده قيم لا شعريّة، والكلمة العليا فيه للمادّة لا للرّوح. وراحت الأشياء التى كان فى وسع الشّاعر أن يقولها، أن يحوّلها إلى جزء من نفسه تتحطّم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاّشعور لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشّاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير،

إلى الخرافات التى ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبنى منها عوامل يتحدّى بها منطق الذهب والحديد[1].

ما يهمّنا فى هذا الدفاع هو ما يتجلّى فيه من شعور السيّاب بالحاجة الملحّة إلى صناعة الرّمز من المواد الأسطوريّة أو غيرها، نظراً لأنّ العناصر التعبيريّة المباشرة قد فقدت فاعليّتها، وانسحبت إلى هامش الحياة. ومن ثمّ فإنّ الأسطورة - والأسطرة التى تتمثّل فى تحويل العادى إلى أسطورة - هما اللّذان يعيدان الشّعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة. ودعك ممّا يشفّ عنه تعليل السيّاب من صبغة مثاليّة واضحة، عندما يَسِم عالم اليوم بالماديّة والفقر الرّوحى والخلوّ من الشعر، فهذا شأن الشعراء فى إحساسهم بضرورة رسالتهم للكون، وإلاّ فمتى كان هذا العالم مفعماً بالشّعر ومحكوماً بهيمنة الرّوح النقى الخالص لدى من يعيش قبل أن يحيله التّاريخ إلى أسطورة؟ أقول : دعك من ذلك ولنتأمّل نقديّاً طريقته فى بناء رموزه واصطناع أساطيره.

ومادمنا قد مضينا فى قراءة الجداول الإحصائيّة والاهتمام باستخلاص نتائجها الكلّية الدالّة فإنّ بوسعنا الإشارة إلى أنّ جملة العناصر الأسطورية التى يوظّفها السَّيّاب ابتداء من ديوانه الناضج "أنشودة المطر" تبلغ (٣٦) عنصراً يتكرّر ذكرها (٢١٧) مرّة. وأنّ الإشارة إلى المسيح والصلب تتمتّع بأعلى نسبة تكرار فى هذه الرّموز إذا تبلغ (٦٥) مرّة، تليها الإشارة إلى تمّوز وعشتار التى تصل إلى (٤١) مرّة، ثمّ قابيل وهابيل التى تستخدم (٢٤) مرّة، والسندباد الذى يتكرّر (١٤) مرّة . ومعنى هذا أنّ الانطباع الشّائع عن إسراف السيّاب فى استخدام الأساطير الغربيّة دون العربيّة الشرقيّة غير صحيح. وقد أفردت بحوث أكاديميّة لتوظيف السيّاب للأسطورة تحفل بكثير من التفاصيل التى تغنينا عن الإفاضة فى هذا الجانب، وتدفعنا إلى الاهتمام بما يتميّز الأسلوب التعبيرى به من خلق الأساطير الخاصّة - وهو ما نسمّيه بعمليّات الأسطرة - ضمن آليّات الترميز الشعرى العامّ .

[1] انظر : مجلّة شعر، العدد الثالث، السنة الأولى، نقلاً عن مقدمة أعماله الكاملة، الجزء الأوّل بيروت ١٩٧١ص.

وصناعة الرّمز الشعرى غير قاصرة بطبيعة الحال على هذا المذهب الرّمزى ذى الخصائص المكثّفة والتقنيّات المعقّدة فى تكوين الرّموز وتوظيفها، بحيث تمثّل الاستراتيجيّة القصوى لمجموع أدوات التعبير الأخرى. أمّا فى الأداء الشعرى الذى يخضع لاستراتيجيّات أخرى، كما هو الحال فى أسلوب السيّاب الحيوى، فإنّ صناعة الرّموز تتبع آليّات أقلّ كثافة وأكثر شفافية تهتمّ بالتوصيل الدلالى والشعورى ولا تعتمد على مجرّد الإيحاء المبهم العميق. وهناك معايير نقديّة لقياس الرّمز فى النصّ الشعرى من ناحية الطّول والعمق، وهى تعتمد فى جملتها على درجتى الانتشار والكثافة ومداهما. إذ يمكن للرّمز أن يستغرق القصيدة بأكملها، ويمكن له أنّ يشغل جزءاً هامّاً منها يقع فى جملة مقاطع أو أبيات. كما يمكن له أن لا يمتد بهذا الشّكل، بل يظلّ محصوراً فى نطاق محدود من القصيدة، الأمر الذى يؤثّر فى عملية التشكيل الرّمزى ويحدّد مداها نوعيّاً. من هنا فإنّ استمرار الرّمز على طول القصيدة كلّها أو مجموعة القصائد لا يمثّل وحده العالم الحاسم فى الترميز، بل تضاف إليه طبيعة الرّمز ذاته، ونوع العلاقة التى يقيمها بين المستوى اللّغوى والعاطفى للتعبير، ومدى تواتر المؤشّرات التى تؤدّى إلى الحدس بدلالته . وحينئذ يمكن لنا أن نتبيّن مستويات الرّمز طبقاً لدرجة شفافية المادّة الاستعاريّة التى تقدّمه. فكلّما اشتدّت كثافتها حجبت ما تشير إليه وأصبحت أكثر دخولاً فى مجال الرّؤية بما يترتّب على ذلك من تحوّلات أسلوبيّة. وعلى هذا فإنّ التقسيم الأوّليّ للرّمز يتدرّج فى مجال التخييل وطاقاته من الرموز المعتمة التى تستجيب مع ذلك للتحليل النصّى الكاشف إلى الرّموز التشكيليّة التى تقدّم بذاتها صورة أيقونيّة دالّة، حتّى نصل إلى تلك الرّموز الغائرة التى لا تترك لدى المتلقّى سوى آثار استجابة عاطفيّة بعيدة. وعن طريق الرّبط بين هذين المستويين من الانتشار والعمق يمكن للباحث أن يقيس أهميّتها ودلالاتها[1]. وقد مارس السيّاب صناعة الرّمز الشعريّة بطريقته التعبيريّة الخاصّة، فبعضها يمتدّ عبر عديد من القصائد، مثل "المطر" فى "أنشودة المطر" ومثل "جيكور" و "بويب" فى دواوين مختلفة كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وبعضها يقتصر على عدّة قصائد محدّدة مثل "وفيقة" فى ديوان "المعبد الغريق".

---

(1) انظر : Bousono, Carlos: Teoria de la expresion Poetica. Madrid 1966. Pag 135-136.-

ونريد أن نتوقّف عند هذا النموذج من التّرميز فى خطـاب السيّاب الشعرى حتّى نتأمّل آليّاته ومداه. فوفيقة هى بنـت صـالح السيّاب ابن عم جدّه عبدالقادر، ويقول مؤرّخوه إنّها كانت صبيّة جميلة فى سنّ الزّواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة الباكرة. غير أنّ التقاليد والعادات العائليّة كانت تمنعه أن يغازلها أو يذكرها فى شعره، ومع هذا ظلّت ولو فى الخفاء مثله الأعلى الممتع حتّى نهاية حياته، وكانت قد تزوّجت وماتت وهى تضع مولودها فى حدود عام ١٩٥٣[١]. وقد تحوّلت فى رأى بعض النقّاد بحيث أصبحت تجمع فـى طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمّه. فهى فتاة من عائلته ماتت أمّها وتركتها يتيمة كما حدث لبدر، أى لأنّها فى شخصها تمثّل مشكلة بدر، وهى فى موتها تمثّل الأمّ[٢]. وقد تفيدنا هذه البيانات فى تفسير الطابع المثالى والميثولوجى الذى يضيفه الشّاعر على هذه الشخصيّة، وتحديد طريقة انبثاقها المتأخّر فى شعره بعد أن تحوّلت إلى ذكرى بعيدة لا تعوق عمليّة الترميز

فإذا ما طالعنا القصيدة الأولى التى تمّ فيها هذا التحوّل من مجرّد ذكرى مراهقة إلى رمز كلّى يتذرّع بإطار خارجى مادّى هو "شبّاكها"، ويضفى عليه من الدّلالات ما يتجاوز بكلّ تأكيد معناه الحسّىّ المباشر، وجدنا أنّ الوسيلة التى يصطنعها السيّاب لتحقيق هذا التحوّل الوظيفى تتمثل على وجه التحديد فى خلق مجموعة من المؤشرات السياقية المصاحبة ذات طابع ميثولوجى فى معظم الأحيان، لإحاطة "شبّاك وفيقة" بهالة تخييليّة تخلع عليه إيحاءات رمزيّة ليست موحّدة الدلالة، فهو يقول عنه :

شبّاك وفيقة فى القريه
نشوان يطلّ على السّاحَهْ
(كجليل تنتظر المشيه
ويسوع) ينشر ألواحَهْ.

---

[١] انظر : عيسى بلاطة : بدر شاكر السيّاب حياته وشعره، بيروت ١٩٧١ ص ٧٢/٢٥.
[٢] انظر : إحسان عبّاس : بدر شاكر السيّاب، دراسة فى حياته وشعره بيروت ١٩٧٢ ص٣٩٣.

إيكار يمسّح بالشّمس

ريشات النّسر وينطلّقُ،

إيكار تلقّفه الأفقُ

ورماه إلى لُجَجِ الرّمسِ.

فالصّفة الأولى التى يضفيها على الشبّاك أنة نشوان، أى فى ذروة الوجد بالحياة، وهذه مفارقة واضحة، فوفيقة – الفتاة – قد ماتت منذ سنوات بعيدة، وشبّاكها يغلّفه النسيان لكن مخيّلة الشّاعر تبعثه وتجعله يطلّ على القرية، وهو يتفادى تسمية هذه القرية حتّى لا يثير تزاحماً فى الإيحاءات يشتّت تأثيرها، بيد أنّه يربطها بمكان آخر عبر توظيف إيحاءات القداسة فى أرض المسيح وهى تنتظر بعثه. ثمّ لا يذهب إلى أبعد من ذلك فى استثارة الدلالة الرّمزيّة للبعث وتجاوز الزّمان، بل ينتقل فجأة بإيقاع متلاحق إلى رمز مضادّ، يتمثّل فى أسطورة إخفاق "إيكاروس" الذى حلّق فى السّماء بجناحين من الشّمع لم يلبثا أن ذابا عند اقترابه من الشّمس فسقط فى لجّة الرّمس وهو يحاول تجاوز المكان. لكن هذا الاقتباس لو تأمّلناه يظلّ معلّقاً فى فضاء القصيدة؛ إذ يعزّ على الشّاعر أن يربطه بشبّاك وفيقة بتشبيه أو استعارة أو غيرهما من أدوات التعالق . إنّه يظلّ مجرّد عنصر سياقى مصاحب يضفى إيحاءه – غير المترابط – على ظلال الشبّاك، ويتعيّن على القارئ أن يحدس ولو بشكل مبهم بنوع العلاقة بين هذه العناصر. فأسطورة "إيكاروس" الدّالّة على إخفاق نشدان المستحيل تومض بظلّها الثقيل على النصّ الذى كان يسعى لبعث شبّاك وفيقة وبثّ الحياة فيه، عندئذ يعود إليه الخطاب يبغى تحريكه :

شبّاك وفيقة يا شجرهْ

تتنفّس فى الغبش الضاحى

الأعين عندك منتظرهْ

تترقّب زهرة تفّاحِ

وبويب نشيدْ

والرّيح تعيدْ

أنغام الماء على السّعفِ

تتضافر غنائية الإيقاع الموسيقى فى هذا المقطع الرّاقص مع نزعة العودة إلى الأصل الفطرى للشبّاك عندما كان شجرة تتنفّس فى الصبّح ومثله، وتتساقط عليه خيوط الرؤية وتحوطه حالات الترقّب حتّى تتفتّق فيه الحياة وتبزغ فى شكل زهرة، تتضافر هذه العناصر لتتمّى وتعزّز دبيب الحياة فيه، بما يجلعه يقترب من إمكانيّة تحقيق معجزة النشر. عندئذ تشرئّب بدورها بقيّة العناصر الأسطوريّة التى تنهض من شعر السيّاب ذاته لتسهم فى موكب التخليق، فيأخذ "بويب" - النّهر الذى جعله ميثولوجيا - فى الإنشاد، وتلعب الرّيح بأنغام الماء على "سعف النخيل". إنّ وحدة الطبيعة بكلّ ما تحمله من أجنّة أسطوريّة أسهم السياق النصّى لشعر السيّاب فى توليد كثير منها تشترك فى موكب البعث المحيط بهذا الشبّاك، فيبدأ فى التحوّل إلى رمز لما لا يتجسّد فى معنى وحيد لشدّة رهافته وإبهامه. وحينئذ يستكمل الشّاعر مشهده اللاّمعقول لروحين يتراكمان عبر سور الوجود.

ووفيقة تنظر فى أسفِ
فى قاع القبر وتنتظرُ
سيمر فيهمسه النهر
ظلاًّ يتماوج كالجرسِ
فى ضحوة عيدْ،
ويهفّ كحبّات النّفَسِ
والرِّيح تعيدْ
أنغام الماء (هو المطرُ)
والشّمس تكركر فى السّعفِ
شبّاك يضحك فى الألقِ؟
أم باب يفتح فى السّورِ
فتفرّ بأجنحة الأفقِ
روح تتلهّف للنّورِ.

وفيقة التى تنظر أسيفة من قاع القبر لا تتحول إلى كائن عبثى، فلها حياتها هناك فى الوجدان العربى المسلم، لم تتحوّل لجدث، ما زالت تنتظر مرور ظلّه الذى يتماوج كالجرس. هنا نجد السيّاب يوظّف أسطورته التعبيريّة المميّزة، فمفردات النّهر والجرس والمطر والكركرة والسّعف هى أدوات سيّابيّة حميمة اشتركت كثيراً فى تخليق الشعريّة عنده، والعودة إليها تمثّل بعثاً لغويّاً يضاهى فى شحذه لدلالة الرّمز الجديد "شبّاك وفيقة" ما تقوم به العناصر الميثولوجيّة العامّة. أى أنَّه فى هذا المقطع يستحثّ رصيده من الكلمات التى سبق له أن شحنها بطاقة تعبيريّة فذّة على مدى قصائده كلّها كى تقوم بدورها فى تحريك المشهد وفتح باب فى سور الحياة والأبديّة يسمح للأرواح بالانعتاق والعناق والدخول إلى عالم النّور المتوحّد . هذا الانعتاق لا يلبث أن يفجّر بدوره الطّاقة الأسطوريّة الذاتيّة لديه :

يا صخرة معراج القلبِ

يا "صور" الألفة والحبِّ

يا درباً يصعد للربِّ

لولاك لما ضحكت للأنسام القريهْ،

فى الرّيح عبيرْ

من طوق النهر يهدهدنا ويغنّينا

"عوليس مع الأمواج يسيرْ

والرِّيح تذكِّره بجزائر منسيّهْ

"شبنا يا ريح فخلِّينا"

فى مقطع واحد مكتنز تتلاقى ملحمة المعراج الإسلامى مع ملحمة الأوديسة اليونانيّة، لترتكز على صخرة الأولى وأنشودة الثانية للرِّيح.

"شبنا يا ريح فخلِّينا"

كى تصنع إطاراً رمزيّاً لهذا الشبّاك، فلا تطلّ منه وفيقة من العالم الآخر فحسب، بل تبدو منه الشّاعر وهى بتحث عن الخلاص والصّعود للملكوت الأعلى.

بحيث يغدو هذا الشبّاك وقد حدّد منظوراً كونيّاً متجاوزاً للزّمان والمكان. يصبح شبّاكاً للعالم كلّه :

العالم يفتح شبّاكه

من ذاك الشبّاك الأزرق

يتوحّد يجعل أشواكه

أزهاراً فى دعة تعبق

استحال الشبّاك الأزرق إلى سماء، وأخذت أشواكه تغرق فى دعة الزّهور العاطرة إذا توحّد العالم سلاماً ومحبّة، ويتأكّد هذا التوحّد الشعرى الموازى للتوحّد الصوفى والمطاول لسموّه عبر وحدة الأمكنة، وانبثاق الحلم الإنسانى الصافى فيها بالخير والحبّ والجمال :

شبّاك مثلك فى لبنانْ

شبّاك مثلك فى الهندِ

وفتاة تحلم فى اليابانْ

كوفيقة تحلم فى اللّحدِ

بالبرق الأخضر والرّعدِ.

أما وقد تحوّل الشبّاك، عبر هذه المتواليات النحويّة والمصاحبات الأسطوريّة العامّة والخاصّة إلى رمز كلّى، بحيث لم يعد عدّة ألواح تطلّ منها فتاة عراقيّة تسمّى "وفيقة"، وأصبح منفذاً لروح الكون كلّه فى وحدة وجوديّة طاغية تجعل الفناء الوجه الآخر الجدلىّ اللاّزم للحياة والضرورى للبعث، فإنَّ بنية القصيدة تعود لتتكئ بدورها على النّموذج التقنى المفضّل لدى السيّاب وهو الترجيع اللموسيقى والدلالى، لتكتمل دورتها، ويتمّ إيقاعها . لكن مع تعديل صارم فى مفاجأته، يدعونا للتنبّه واستكناه محصلة رحلته الشعريّة :

شبّاك وفيقة فى القريهْ

نشوان يطلّ على السّاحهْ

(كجليل تحلم بالمشيةْ

ويسوع)

ويحرق ألواحَهْ

إن هذا الحريق الرّمزى الأخير لألواح الشبّاك، وقد حَل محل نشره وبعثه فى المطلع لا يتمّ إلاّ عبر جدليّة التوحّد البعثى بين الحياة والفناء مرّة أخرى. وهو الذى يذرو الرّماد فى عيون منافذ الرّوح الكونى كما يحدث فى محارق الهند لتتمّ دورة الولادة الجديدة عند نهاية النصّ، وعندئذ يتراءى لنا نوع من التماثل الأيقونى بين طرفيِ الإشارة الشعريّة، بحيث يحقّق الرّمز انتقالاته الحركيّة مع تحوّلات الحياة الماثلة فيه.

وإذا أعدنا قراءة حالات الترجيع المقطعى فى خطاب السيّاب الشعرى، ولنتذكّر فحسب أنشودة المطر، وجدنا أنّها كانت تتضمّن دائماً مثل هذا التعديل الأخير الذى يومئ لحركة النصّ ويشير إلى نموذجه اللّولبى، فهو ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة، عبر عدد من التقنيّات التعبيرية المتضافرة، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناصّ والأسطرة والترميز بالدّور الأساسىّ فى تكوين بنية النصّ وتوليد دلالاته المشعّة، طبقاً لاستراتيجيّة حيويّة فعّالة تحقّق درجة عالية من شفافية التوازن والكثافة النسبيّة، بحيث لا تقع فى الإبهام وهى تحوّل العالم إلى كلمات.

الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر (*)

يطلق مصطلح "الأرابيسك" من منظور عالمى على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنيوى الّذى يعتمد على تكرار الوحدات فى أنساق طباقية، سواء كان ذلك فى صلب المادّة الّتى يتشكّل منها الفنّ، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث فى المعمار والرّسم والنّحت. لكنه قد يتعدّى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصّة من الإيقاعات الموسيقية الّتى تتّسم بهذا الطّابع. وبوسعنا أن نعتبر تكرار التّفعيلات المنتظم فى الشّعر العربى خاصية من صميم الأرابيسك، وأن نعدّ أشكال الجناس والطّباق وغيرها من ألوان الزّخرف البديعى الّتى غلبت عليه فى العصور المتأخّرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصيّة عليه مع شئ من القصور فى وظائفها الجمالية.

غير أنّنا نودّ عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعرى حداثى أن نلحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهمّية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثّل فى تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطّابع العريق، بحيث يكون استجابة جمالية لموروفولوجيا الفنون العربية، دون الاقتصار على الجانب الزّخرفى المنبثق منها. ويحقّ لنا حينئذٍ أن نتساءل : أين موقع فنّ الأرابيسك بين التّعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التّجريد الفنّى؟ إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافاً بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدّم محاكاة لما يبدو فى الحياة الخارجية ولا تمثيلاً عضوياً لخواصها الطبيعية. لكنه فى الآن ذاته لا يلغى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفى والجمالى، ولا ينتهى إلى إطلاق التّجريد وعفويته وصفاته. إنّه يقترح حلّه الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلّية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى تحقيق وظائفها الجمالية فى قلب الحياة الخارجية. ومن ثم فإنه يقع فى منطقة وسطى بين التّعبير والتّجريد؛ لها خواصها الأصلية. هكذا نجد شعر عفيفى مطر، ومعه عدد آخر من الشّعراء المصريين والعرب، منهم حسن طلب وغيره، يبنون أسلوبهم الشّعرى على نمط "الأرابيسك" مع اختلاف الألوان الفرعية ووحدة المصادر العربيّة الإسلامية، دون أن يكون أحد منهم رهين الغربتين؛ غربة الزّمان

(*) منشورة فى كتاب "أساليب الشعرية المعاصرة".

والمكان الّتى نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريدية . الأمر الّذى يضعهم على الأعراف بين التّعبير والتجريد، فى المسافة الواقعة بين النافذة والمرآة، لكنه يدفعهم إلى أن يصنعوا بإخلاص وإتقان منظوماتهم الفنّية من المادّة الّتى طوعها أسلافهم وبثّوا فيها عبقريتهم. فشعرهم لا يشفّ تماماً مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكساً صورة من يقف قبالته كما تفعل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة؛ المخروطة برشاقة واتّساق من أرومة الثّقافة العريقة ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وظليلة تقطّر الضوء وتعطّر النّيسم. على أنّ أبرز خاصية فيه هى بنيته الهندسيّة؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل "المشربية" طبقاً لمورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيه لأى اختراق أخرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صوره معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروط بذات الشكل المدوّر أو المربّع أو المتداخل. قد يبدو ما يتراءى من ظلاله التصويرية عبثياً أو لا معقولاً، غير أنّه يكتسب قوامه من تشاكله وانساجامه. وإذا كان عالم الجمال الفرنسى الكبير "إتيان سوريو" قد لاحظ منذ منتصف القرن فى كتابه عن "تراسل الفنون" العلاقة الحميمة الّتى تربط فنّ الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقيّة الغربيّة فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التّشكيل والشّعر العربيين وامتدادها فى أصلاب التيّارات الحداثية قد يكون مدخلاً جمالياً أشدّ عوناً على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها فى الأداء الفنّى.

فإذا حاولنا الإمساك بأهم الخيوط العربية الّتى يتكوّن منها نسيج القصيدة عند عفيفى مطر خاصة، وجدنا إجماعاً واضحاً على الإحساس بأنّه مشدود إلى سرّة الأرض، إلى الطّمى والطّين، عند تلك اللّحظة السّاخنة الآنية الّتى يمتزج فيها التّراب القديم فى أديم الأرض بالماء المتجدّد فى مرّ السّحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفّاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خزفية مصقولة، مفعمة بالمفردات والتّراكيب الّتى تستثير بصورها وتهاويلها مخيالنا الجماعى، بما تبعثه من أخلاط وتبثّه من عناصر، تستنفر فينا كلّ الموروث الأنثروبولوجى الّذى يعمل فى أعراقنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلّف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، الممتزج بعشب الأرض وعطر الأحباب، هو الّذى تستنفره خاصّة أشاعر عفيفى مطر بما يضجّ فيها من شهوة الحياة الجديدة.

وكى لا يظلّ حديثنا انطباعياً بحتاً مجافياً لما ينبغى له من دقة موضوعيّة، يتعيّن علينا أن نعاين واقعة نصيّة محدّددة، ونتلمّس فيها أبرز خواص هذا الأسلوب الّتى نجملها مقدماً فى الملامح التّالية :

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة فى التّراث الحى.
- توظيف الطّباق عبر تقنيات الإبدال النّحوى والدّلالى.
- تناسق الظّلال اللّونية والموسيقيّة فى بنية هندسية صارمة.

على أن نحتفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللاّزمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ومفاجآت القراءة التحليليّة من ناحية أخرى، حتّى لا نحرم أنفسنا من غواية النصّ وإغراءاته المحبّبة . وسنقتصر – لضرورات منهجية – على قصيدة واحدة، حتّى نتفادى التّلفيق واصطياد الفقرات الّتى تعزّز الفرض النّظرى وإهمال ما سواها، لكنّنا سنضمّ إليها فحسب كلمة الإهداء الّتى صدّر بها الدّيوان، لما لها من دلالة أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء :

يقدّم محمّد عفيفى مطر لأحد دواوينه النّاضجة الأخيرة وعنوانه : 'أنت واحدها، وهى أعضاؤك انتثرت" – لاحظ إيقاع العنوان الممدود – بكلمة دالّة تكشف عن نهجه الشّعرى وأسلوبه الفنّى ورؤيته الإشراقية . كما تكشف خاصّة عن انتمائه المراوح لسلامة الثّقافة الإسلاميّة المختمرة فى صلبه. لا على سبيل مجرّد "أسلبة التصوّف" واتخاذه قناعاً تعبيرياً، وإنّما من قبيل تهييج التذكّر وتوظيف العناصر الحيّة فى الميراث الأنثروبولوجى الكظيم، يقول :

"جرأة إهداء

إلـــــــى محمـــــــد

سيّد الأوجه الصّاعدة

وراية الطّلائع من كلّ جنس

منفرط على أكمامه كلّ دمع

ومفتوحة ممالكه للجائعين

وإيقاع نعليه كلام الحياة فى

جسد العالم"

والجرأة هنا فيما نحسب تتمثّل فى تسمية من يهدى إليه الدّيوان، لكنّها تسمية تعتمد التورية؟ فهل هو محمّد رسول الله، أو الشّاعر محمّد عفيفى مطر؟ كلمات وأوصاف مثل "سيّد"، "كلّ جنس"، "ممالكه"، "العالم"، ترشّح الإشارة الاولى، وكلمات أخرى مثل "الصاعدة"، الطلائع"، "إيقاع" قد ترشّح الإشارة الثّانية؛ خاصّة عندما تقترن بما أصبحنا نألفه ولابّد لنا أن نصير عليه من نرجسية الشّعراء الّذين لا يتورعون عن اعتبار ذواتهم مركز الكون، فأى الاحتمالين أقرب إلى منطق النّص وأسلوب الشّاعر؟ أحسب أنّ هذا اللّبس المقصود هو جوهر موقف الشّاعر؛ فهو يعلن انتماءه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم فى لحظة خاطفة أنّه يقصد كلاً من المعنيين فى آن واحد. فمحمّد الثّانى بدل من محمّد الأول، هذه روح التّسمية، إنّه قد أضمر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشرئب ليتطابق معه، مثل بدل الكلّ، أو حتّى ليستدرك عليه بعض ما فاته. لكنه دائماً يستثيره ويستفزه، ويلعب معه ويستغفره. والإهداء لأى منهما جرأة ومخاطرة أمام الآخرين من القرّاء، الّذين لا يشاركون الشّاعر تماهيه مع الرّسول أو تباهيه بذاته، وإن كانوا يفطنون لقصده فى التّمويه والتّورية.

الشّاعر يحبّ التّأويل ويعيش فى رحابه، يتعشّق القراءة ويوظّفها فى قصائده، وهو يمدّ خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويناوشه، يحجب طرفاً من المعنى ويظهر آخر، لكنه لا يذهب بعيداً فى التعمية والتّغييب، بل يظلّ فى تلك المنطقة المقطرة المعطّرة بين التّعبير والتجريد. يقف على "أعراف الكلام" ينظر يمنة لأصحاب جنّة المجاز الشّعرى يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كى لا تلفحه. دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهات أو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النّوع من الشّعرية المتراوحة بين العوالم القديمة والأساليب الّتى تتخلّق فى رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتلعة لشذرات مبتسرة من التراث، بل يصدر عنه تلقائياً فى امتداد عضوى حى، لهذا يبرأ من التّناقض عندما تنسجم عليه غلالته الشّفيفة، تمتدّ أعراقه فى الدّم السّاخن الدّبق، تنبعث خلاياه الحيّة فى النّسيج المتولدّ، لا يمكن له مثلاً أن يتصوّر الشّعر خالياً من أرابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من صورة الذّات المتكرّرة، ولا ممزّق العبارة المتواردة. مهما استغرق فى الاستبطان والطّيران، يظلّ "تلاحم النّص" الشّعرى ميزته الّتى تمنعه من التّفتت، وتجسّد "الحالة التصويريّة" بؤرته الّتى تحول بينه

وبين التّجريد المطلق.

محنة هى القصيدة :

يستهلّ عفيفى مطر قصيدته الّتى نود التعرضّ لها، وعنوانها بالتحديد هو "محنة هى القصيدة" بآية قرآنية تضاعف أثر المحنة فى المتلقّى! "ولقد نرى تقلّب وجهك فى السّماء" إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك موقع المتكلّم والمخاطب كى يتلاءما مع ظروف التنصيص . فمن الذى يرى الآن هل يظلّ الفاعل هو الله؟ ومن الذى لا يزال يقلّب وجهه فى السّماء حتّى اليوم؟ لقد استقرّت القِبلة وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذى بقى يتعذّب وبأىّ شئ؟

يبدو أنّ تحرّك ضمير المخاطب يتّجه صوب نبىّ جديد هو بقيّة السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيّتهم، بل هو صورتها العلويّة الوضيئة. لعلّة الشّاعر وقِبلته القصيدة، لكنّه قبل أن يرضاها يُمْتَحَنُ فيها بشدّة؛ هنا تلعب بقيّة الآية المسكوت عنها فى التنصيص ﴿ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا ﴾ دوراً هاماً فى إنتاج دلالته وتحديد نتائجه مع الموقف الشّعرى الجديد. من ناحية أخرى فإنّ موقع التّنصيص فى مستهلّ القصيدة، عبر فقرة مستقلّة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر فى توجيه استراتيجيتها، وتعديل شفرة إشاراتها التّالية، كى تتوافق مع هذا الأفق القدسىّ الرّصين. وسنرى أن ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلّب منّا أن نلوى عنق الكلام حتّى يلتئم بما يتناصُّ معه، ويستوى عليه فى ماء واحد، عندئذٍ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هى قضية "الخلق" . هى الّتى تمثّلّ الخلفية الثّقافية العريضة الّتى "ينخرط" فيها النّص الشّعرى فى تأمله لذاته، ومراقبته لقرينه المقروء. ومن ثم فإنّه يكتفى بالرّمز والتّلميح، ويقيم دلالته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات الثّقافية المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر فى مقطعه الأوّل والمطوّل حيث يقول :

غيمة من رقع الماءِ الفضاءِ الدخنة الباهتةِ

التفت على مغزل الشّمس ورياحٍ.

ورماديٍّ نسيج فككت عروته حدوة طير ليس

ينقـضّ ولا يعلّـو،

اهـتراءات رفيقـات تبعـثرن وفـى هدابهــن

اشـتبك الشّـوك المضـئ القنفـذ السّـاطع يرعــى،

عنكبوت ذهــب يقطـر منـه

الأرجــوان.

اللّيل فــى آخـر السّـهل عصــافير ينفضــن عـن

الرّيـش بقايـا القطـر أضـغـاث النباتـات هبـاء الـذّر

والغبشـة، يسـلمن المنـاقير إلـى دفء الجنـــاحين.

النّهار التــمّ فــى أعضائـه واصّـاعدت شـيبته مـن

تحت حنّــاء الـذّرى

الصّخـرة تـأوى للنعـاس الرّطـب والهوة تثّـاءبُ

والقرية جـرو مـرح لاذ بـه النّـوم البعيـد.

والواقع أنّ المقطع ليس طويلاً كما يبدو لنـا، لكنّـه يحتـاج إلـى "طـول نفس" غير عادى فى متابعته، لأنّ جمله وعلامات ترقيمه تتميّز بهذا الطّول الذى ينجـح فى تخليق الأثر الناجم عنه وتوليد الشعور به. فلو احتكمنا لهـذه العلامـات لوجدنـاه يتألّف من أربع جمل فحسب، تتكونّ الأولى من سطرين وتقف مبتورة بفعل التنوين الذى تنتهى به فى "ورياح"، والثانية من ستّة سطور، والثالثــة مـن ثلاثـة، والرّابعـة من أربعة. غـير أنّ هـذا لا يكفـى بـدوره كـى يفسّـر لنـا ثقل الأبيـات مـن الوجهـة التركيبيّة. وعلينا أن نتمعّن فى تكوينها النحـوى حتّـى نستجلى مصـدر هـذا الثّقل. وأحسب أنّه يعود فى الدرجــة الأولـى لظـاهرة بـارزة فـى هـذا المقطـع، بـل تعتـبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة، وهى الاتكاء الشديد فى تكويـن علاقـات المتواليـات اللّغويّة على نموذج البدل النحوى، بحيث يبدو كمـا لـو كـان محـور هـذه العلاقـات ونقطة تكوين رؤرتها التصويريّة . فإذا تذكّرنا أنواع البـدل وطبيعـة علاقاتـه التـى تتراوح بين الكلّيّة والجزئيّة، والشّمول والخطأ، وجدنا أنّها يمكن أن تتراءى جميعـاً فى صلة الرّمز التالى بما يسبقه دون فاصل من عطـف أو وقـف. لكنّهـا لا تشـتمل

صراحة على الضمير الذى ينبغى أن يربط البدل بالمبدل منه. هنا تقع العلاقة بين أطراف هذا النّسق التعبيرى على الطرف المدبّب للمجاز الذى يجمع بين الدلالات فى دوائر متداخلة، فى تلك المنطقة المتراوحة التى يصفها علماء الشعريّة بالميوعة والإبهام، ويصبح علينا حينئذ أن نرقب التداخلات بين هذه الدوائر فى علاقاتها السياقيّة والاستبداليّة معاً، علينا أن نبحث التشكيلات التعبيرية المتوالية عن نموذج نحوى ودلالى يبرز هذا التعالق دون أن يحرم الجملة من التذبذب بين الفصل والوصل، وهذا يجعل فكرة البدل تتحوّل إلى تقنيّة شعريّة تكيّف طريقة الترميز والتخييل فى النصّ، ولنتأمّل بعض هذه الأنساق البديلة فى المقطع السّابق :

- رقع الماءِ / الفضاءِ / الدخنةِ الباهتةِ
- رماديًّ / نسيجٍ
- الشوكُ المضيءُ / القنفذُ السّاطعُ / عنكبوت / ذهب
- بقايا القطر / أضغاثَ النباتات / هباءَ الذر

فنلاحظ أنّنا حيال منظومات من البدائل الشعريّة الطريفة التى تؤدّى معنى الوصفيّة الضمنى، دون أن تدخل فى نطاق النّعت اللّغوى لبعدها عن الاشتقاق. لكنّها تنخرط فى عمليّات الإسناد الوصفيّة الأخرى التى تقوم بها النعوت والأخبار لتكون مجموعة من المتواليات التى تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففى المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلاً من الماء والدخنة بدورها بدلاً من منهما أيضا، دون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البدل المعتادة من كلّيّة أو جزئيّة أو اشتمال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأوّل فيها حتّى تصبح من قبيل الإبدال التصويرى الرّمزى، فالماء والفضاء والدخنة عناصر متفاعلة ومتداخلة فى تكوين المشهد الرّامز لهذا العالم السديمى، وحينئذ نجد أنّ توالى الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصّة، الأمر الذى يذكّرنا بما يقوله علماء الشعريّة من أنّ أنساق الوصف هى أقدر الآليّات اللّغويّة على تقديم الرّؤية الشعريّة. وهى رؤية تمتزج فيها العناصر المتشاكلة والمتباينة لصناعة تكوين كلّى، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين بطريقة معقولة. إذ كثيراً ما يتضمّن علاقات على جانب كبير من الرّهافة التى تعزّ

على التحليل، ولا تلتقط إلاّ بالحدس الجمالى الخاطف. ولننظر مثلاً فى هذه الحزمة الأخيرة من العناصر البدليّة :

- بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء الذر

فهى لا تتألّف من وحدات مبسّطة، بل تجتهد فى التقاط أطراف بعيدة لوقائع مركّبة كى تقيم بينها - بالتوالى الاستبدالى - مطارحات دلاليّة تمعن فى تعقّب تكوين تشكيلى لا يقف عند سطح الظواهر الحسّى، بل يحيلها إلى أصداء رامزة موغلة في الاستبطان، يتلاشى فيها القطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق النباتات في النّوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطحها وقد ابتلّت بهذا القطر، وتستحيل الصورة كلّها إلى هباء ذرى يسبح فى ضوء شعرى رقيق . ولو تبادر لنا أن نبرز حرف العطف الكامن بين هذه المتواليات لقلنا فيها روح الصورة الشعريّة الجامعة لأطيافها المتراكبة.

فإذا ما ارتفعنا قليلاً عن سطح النصّ القريب لنرقب وحداته الدلاليّة وجدناها تدور حول غيمة رماديّة، وليل ونهار، وصخرة وقرية. وهى تمثّل فى جملتها تشكيلاً متجاوراً ومتحاوراً، يؤلّف بالتناوب والتداخل لوحة تمهيديّة ذات لمحات سرديّة رائقة؛ إذ لم يبرز الفاعل الأصلى فى النصّ بعد، لكنّها تتحرّك توطئة لمقدمه. ويتمّ الإخبار عنها بوحدات إسناديّة تصويريّة، فالصخرة مثلاً تأوى لنعاس رطب، والقرية تنام مثل جرو مرح، هناك نسق من التوازنات الوصفيّة يجعل المتوالية ذات صبغة "شبه سرديّة" دائماً. على أنّ علاقة الغيمة باللّيل والنهار مثل علاقة الصخرة بالقرية ذات طبيعة حلوليّة أيضاً. هنا تأتلف العناصر ولا تختلف، فالكلام مخيط فى لحمته وسداه، وإذا كان ما يريد قوله فى التحليل الأخير غائراً فى تلافيف النصّ فإنّ بوسع القارئ أن يستشعر أنّه ليس مفرغاً بأيّة حال من المعنى، بل عليه أن يتمثّل قصده وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه فى الكلام حتّى يهتدى إلى غايته . وعلى أيّة حال فمازلنا فى أوّل الطريق :

رجل، وامرأة تفتح فى عروة ثوبيها الشفيفين

بخوراً ولباناً زاكياً، تفتح فى الطّوق هلال

خفق نهدين، حفيف المخمل النّاعم بالحلمة،

والمرأة تمشى خضرة معتمة فى

هودج اللّيل ويمشى الرّجل النائم يقظانَ،

يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً

وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئةُ

القمح ربا للرّكبتين، اخضرّت الطينة

أوراق الشفاه اصّاعدت علّيقةً عطشى،

اقترابٌ، قبلة توشك...

عقد الكهرمان اسّاقطت حبّاته وانتثرت

تومض ما بين النجيل الغضّ تهوى ظلمة لامعة

بين الشقوق

انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما

بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهدأة الخالقةِ

الأرض وإغراء الشقوق

السنبل، الذاكرة انصبّت بما تحمل من إرثٍ وليلٍ

ذوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى أعضائه

أقعت وأقعى

عيّنا يلتقطان الكهرمانَ

اشتبك الماء بلحم الأرض فى

عشر لغات حيّة العناب

قمح تنطوى أعواده الهشّة، قشّ، وبشاشاتٌ

تكسّرن، وعرشاً يفسح الهيشُ، اشرأبّت

بهجة الجوقة بالعشب الأناشيد تناوش

السّماء أتّسعت

والأنجم ازدانت بما

يرسم الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،

صلصال – له النعمة والمجد – ارتوى،

تحت اللّسان احتشد الطّيرُ

وكعك الأقرباء السكّر الذائب فى ماء الشعير،

احتشدت فى نكهة الحلم حروف المدّ والقصر،

وصلصال – له النعمة والمجد – على يابسة

العرش وقوس الأفق والماء استوى

يستمر فى هذا المقطع – وفى بقيّة القصيدة – توظيف تقنيّة الإبدال النحوى والدلالى بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرّب على الانتباه إليها فإنّ حساسيّته تجاهها سوف تتضاعف كلّما مضى فى صحبة النصّ بحيث يصبح قادراً على الوعى بنتائجها الأسلوبيّة جماليّاً، وهذا يجعله يدرك الطباق التصويرى بين وحدات الأرابيسك اللّغوى ويمزجها تشكيليّاً ورمزيّاً. لكن يبقى عليه لمواصلة القراءة المثمرة ألاّ يقف عند هذه الظاهرة كى لا تأسر فطنته، ويتمعّن فى بقيّة الملامح التعبيريّة للنصّ . ونلفت النّظر إلى ثلاث ملاحظات هنا :

أولّها : يتعلّق بما يبرز فى النصّ من صيغ صرفيّة ذات بنية متصاعدة ومتشعّبة صوتيّاً ودلاليّاً، مثل "اصّاعدت"، "اسّاقطت"، "انصبّت"، "اشرأبّت"، "عيّثا"، تناوش"، وهى أفعال محفّزة لدلالتها بحكم تكوينها الصّوتى، ونادرة الاستخدام فى المعجم الشعرى المتداول، لكنّها بتوافقها فى تأليف النّسق السّردى هنا وتشاكلها فيما بينها تضفى على النصّ ألفة مفارقة لغربتها فى ذاتها، أى أنّها بذلك تنجح فى تبئير الأثر اللّغوى للصياغة الشعريّة، عن طريق تكثيف البنية المورفولوجيّة والدلاليّة.

ثانياً : تتجمّع عبر هذه الصيغ وغيرها فى مناطق معيّنة من المقطع حزم صوتيّة متواشجة، يتمّ فيها استقطاب عدد كبير من الحروف المتماثلة بتركيز يخرج على التوزيع الصّوتى المعتاد ويخلق تيّاره الإيقاعى والدلالى الفاعل فى النصّ. يحدث هذا على سبيل المثال، لا الحصر، فى المناطق التالية :

- مع الفاء فى قوله : (تفتح فى.. شفيفين.. خفق نهدين.. حفيف المخمل).
- مع القاف والعين فى : (أوراق الشفاه، علّيقة عطشى.. اقتراب.. قبلة.. عقد الكهرمان).
- مع العين والقاف أيضاً فى : (أعضائه.. أقعت وأقعى.. عيثا).
- مع الشين والهاء فى : (أعواده الهشّة.. قشّ وبشاشات.. وعرشاً يفتح الهيش.. اشرأبّت بالعشب الأناشيد.. تناوش).

وإذا كانت الشعريّة تتمثّل وظيفيّاً فى تقاطع محور الاختيار مع التركيب فإنّ أثر هذه الحزم الصوتيّة الفائضة عن الإيقاع، والممثّلة لتجانس الخيوط فى النسيج اللّغوى وانتظام ألوانها يكاد يرتبط بوظائف التعويذ والهمهمة فى السحر والطقوس السرّيّة، عندما تتمّ صناعة تيّار صوتى قادر على تخدير الحسّ وإطلاق الطاقات الكامنة فى اللّغة. عندئذ يصبح بوسع المتلّقى أن يستجيب بلا وعى للمعنى باعتباره صدى للصوت. فإذا تمثّلنا من جانب آخر الموقف الشبقى العامّ فى المقطع وطابعه الحميم كانت هذه الحزم الصوتيّة وسيلة فعّالة فى خلق مناخ الهمس والإسرار حيث لا يسمع سوى طق القبلات وحفيف الثياب الشّفيفة بموسيقاها التصويريّة.

ثالثاً : تنتظم حركة المقطع الدلاليّة طبقاً "لموتيفة" محوريّة هى العرس الشعبى بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أنّ الفاعِلِيْن فيه يلفّهما إطار التنكير المقصود، "رجل وامرأة" غير أنّنا لا نلبث أن نعثر على مظهر التعريف بهما، خاصّة الرّجل، عند نهاية المقطع حيث تحتشد فى نكهة حلمه حروف المدّ والقصر ويرتوى صلصاله بماء القبلة فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما تتابع المرأة وهى تمشى إليه خضرة معتمة يحيا بها الطين وينتثر منها عقد الكهرمان فيصبح عمل الجنس كفاية كبرى عن صناعة القصيدة، فى اشتباك الماء بلحم الأرض فى عشر لغات حيّة حتّى

يحتشد الطير الصدّاح تحت اللّسان. ويأتى تذوقها من المحيطين به مثل كعك الأقرباء المكوّن من سكّر ذائب فى ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا فى واقع الأمر حيال بطانة سرديّة سخيّة، تجعل تراسل البديليْن المتطابقين : العرس / النّظم يتمّ عبر عدد من الرّموز الغنيّة التى تزداد خصوبتها بهذا الازدواج الجميل.

فعندما يقول مثلاً : "القمح ربا للركبتين" ينشطر هذا النمو الداخلى للسنابل المباركة إلى وجهتين متوازيتين : إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام الشعرى الطيِّب. غير أنَّ الجمع بينهما فى صورة مكثّفة واحدة هو الذى يولد بالتبادل المعتمد على إيحاءات الكلام الثقافيّة علاقتهما المخصبة. ومع أنَّ انتثار عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج اللّيل قد يستحضر لدى بعض القرّاء المعايشين للتراث الدينى "حديث الإفك" غير أنَّ النصّ يتفادى إثارته بلباقة بالغة، بحيث تتخفّف الذاكرة ممّا تحمل من إرث لتلمع الأنجم وهى تزدان بما يرسمه الكحل عليها، ولايبقى سوى ما له النعمة والمجد فى مقام قدسى ينتهى كما بدأ بحالة الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلّى لنا طابع هذا الشّعر الذى لا يستفزّ المأثور ولا يجرح الحواس والوجدان، بل يغوص فى أحشاء هذه السلالة التى ينبثق منها برفق، مستثمراً إنجازاته التعبيريّة وصيغه الطينيّة الأثيرة لخلق عالم مكثّف لكنّه مفعم بالتجانس والاتسّاق.

سرعان ما ندرك حينئذٍ أنَّ القصيدة يسرى فيها تيّار أفقى موصول، يضفى عليها درجة عالية من التناغم، الأمر الذى يخفف من أثر البعد وشبه الغياب الذى تخلّفه دلالاتها المستكنة فى ضمير النّصّ الخفى. ويتمثّل هذا التيّار فى سريان صوت القصيدة وتماهيه الواضح مع "الأنا" الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجاذب عنيف فى فواعل النّصّ ولا تقاطع حادّ فيما بينها، دائماً نجد صوت القصيدة متقدِّماً يمحو حالات الضلال والتّشويش ويعزّز بلورة البؤرة المتمثّلة فى الذّات الشعريّة كعمود فقرى للنّصّ دون مراوغة أو طمس. كما ينتظم فى قصيدة عفيفى مطر عنصر آخر نمثّل له بالضوء المصفّى. فإيقاعات الانتقال عنده هادئة محسوبة، وعلاقات الصور لديه ممتدّة بارتياح كبير، ليست هناك تكسّرات فجائيّة، ولا اهتزازات ضدّيّة، لا يعشى بصر القارئ فجأة، بل يغمره بموجات موقّعة بدقّة من الضوء الهادئ والظلال المتراقصة الّتى تنبعث من "مشربيّته" التعبيريّة، حتّى يصبح بوسعه أن يتفاعل مع هندسة التركيب الكلّى للنّصّ، لتتجلّى له رؤية مكيّفة لما يطلّ عليه، وشعور ناعم

بالوسيط اللغوى الذى يرى عبره ويكتشف العالم من خلاله.

(يفتح جبروت الصَّخر مسالكه
والحجارة تخرّ صعقةً
فهل لامستها شفافيّة اكتساء العظام باللَّحمِ
أم تنزل الدَّهشة من سمواتها العلى فى
صيحة كالصّاعقة المرسلة!!
الجسدان ينبعان وتتّسع بهما حدود الأرض
ويزّحزح الأفق
حنان كأنّه الخوف
ورحمة كأنّها جيوش الشَّجر وخيولُ
القرابة الصّاهلة فى ذاكرة المسافر.
جسدان هما الأرض بما رحبت
وأرض هى المسافة المقدّسة بين
العبارة والعبارة
إقامة فى القول هى السَّفر على
أطواف الذّاكرة العالقة بجريان
النهّر ودوران الرّيح
والمندفعة بين جزر الرّغبة القاسية فى
أن يكتشف المكتّشَف،
وفى الامتلاء بالجرأة المتوهّجة على قول ما
قيل مجدّداً
وضرب الخيمة فى متردّم القصيدة

وباديـة الحــداء ..)

يقترن فتح القوس فى هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح التى ابتدأ بها المقطع السّابق، لكن المرأة هناك كانت هى التى تفتح البخور واللبان الزكى فى عروة ثوبها، أمّا الذى ينفتح هنا فهو البديل النقيض : جبروت الصّخر، وكلاهما كناية مأثورة تصبّ فى افتتاح القول الشعرى. وإذا كانت الأقواس وألعاب التّنصيص تعبث بنا فى القصيدة الحداثيّة عادة لتزيد من أوهام الإبهام، فإنّها تقوم فيما يبدو بوظيفة مغايرة هنا؛ هى الكشف على وجه التّحديد. إذ يتمّ تخصيص المقطع المقوّس لتضييق المسافة بين البدائل الطباقيّة حتّى تكاد تصل إلى المزج والتّحيد بين عمليّات التخليق عند اكتساء العظام باللّحم وعمليّات التّعبير عن قياس المسافى المقدّسة بين العبارة ونظيرتها، والجرأة المتوهّجة على قول ما قيل مجدّداً. ما بين القوسين إذن لا يستحضر تضميناً ولا يستوجب دهشة ولا يغرس فى جسد القصيدة سهماً يوجع القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة أخرى تزيد الشعر حضوراً شفقيّاً مظلّلاً.

الإشارات الورادة فى المقطع، واللقصيدة برمّتها، تثير الخمائر المستكنة فى الثقافة العربيّة الإسلاميّة وتبعث مشاهدها الرّمزيّة الحميمة، بحيث تقترب بحذر من مجال التّعبير القرآنى والجاهلى بينما تنزل إلى منطقة التّعبير الصوفى. فالحجارة "تخرّ صعقة" مثلما خرّ موسى عندما تجلّى له الربّ فى طور سيناء، وكذلك ﴿كَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا﴾ و﴿ السَّمَوَاتِ الْعُلَى ﴾ و ﴿ ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾. أمّا الأثر الجاهلى الأبرز فهو صيغة عنترة الشّهيرة التى تكاد تبتلع فى جوفها ما جاء به الشّعراء وهى تتشكى لمن جاء من بعد :

"هل غادر الشعراء من متردّم"

وهذا يجعلها تتحفر بعمق فى جسد القصيدة وتنقل إليها هذه الشّكوى الأبديّة. وبين هذين الطرفين فإنّ "زحزحة الأفق" و "مسافة العبارة" ومصطلحات "السّفر" و"الاكتشاف" تنتمى كلّها للغة المتصوّفة. والمهمّ أنّ النّسق الّذى يأتلف من كلّ ذلك يمثّل سبيكة متجانسة من الوحدات المنتظمة فى تشكيل الأرابيسك التّعبيرى، حيث يحجب ويشفّ فى الآن ذاته، ويضيف وهو يكرّر ويكشتف المكتشف من قبل ليعيد مرّة أخرى ضرب الخيام فى بيداء الفضاء العربى. عندئذٍ يخفّف ضوء التّعبير،

ويلعب بألوان التّصوير، ويلطّف مناخ الدلالة الشعريّة.

وإذا كان البدل قد أدهشنا فى المقاطع الأولى من القصيدة فإنّ التقنيّة التّعبيريّة اللاّفتة هنا ليست بعيدة عنه؛ إذ تتمثّل فى نظام النّعوت الذى ينتمى للدّائرة الوصفيّة ذاتها، وما تضفيه على التّعبير من غرابة أليفة ومحبَّبة. وذلك ابتداء من الوحدات الصّغيرة حتّى أشدّها تركيباً وتعقيداً؛ من أمثلة ذلك :

- شفافيّة اكتساء العظام باللّحم.
- خيول القرابة الصّاهلة فى ذاكرة المسافر.
- أطواف الذّاكرة العالقة بجريان النّهر.
- المندفعة بين جزر الرّغبة القاسية.

وهذا يقرّب لنا آليّة التّصوير فى هذا النّوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتخلّص من الطّابع الحسّى التّعبيرى دون أن يُصاب بالتّجريد العقلى البحت، إذ يحاول الغوص على ما وراء المادّة ممّا لا ينفصل عنها فى نوع من المفارقة القريبة، فاكتساء العظام باللّحم نموذج للتجسيد، لكن ما تهمّ الإشارة إليه هنا إنّما هو شفافيّة عمليّة التخلّق ذاتها. وعندما توصف القرابة بأنّ لها خيولاً فإنّ ذلك لإبراز أثرها البعيد فى الدّم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التى تجلعنا نسمع صهيل القرابة. أمّا أطواف الذاكرة وأطيافها فهى تتعلّق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرّغبة القاسيّة. لا تتّكئ عناقيد الصور على المعطيات الحسيّة ولا تنقضها فى الآن ذاته. من هنا فإنّها تحقّق نسبة من الحداثة دون أن تؤدّى إلى قطيعة. توغل فى توليف التعبير المكثّف والتقاط الأصداء البعيدة فى محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر تجميع ظواهرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة فى المخيال الجماعى.

بؤرة الصورة المائيّة :

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفى مطر على محور الذّات فحسب، بل تنخرط فى تصميم تصويرى مكثّف، يمضى فى تجمّعه وتبادله عبر النصّ حتّى يعثر على نقطة التبئير التى تتراكم عندها أشعّته المتناثرة . وتقع هذه البؤرة فى

قلب إشكاليّة القصيدة وصلب محنتها بحيث تمثّل مركز الإيقاع الموسيقى والاستقطاب الدلالى، ولعلّ المقطع التالى يتيح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة:

نجمة الصبّح على وشك الطلوعْ / بين ماءين
السحاب الأصهب الأشهب أقدام من
السعى الهيولى على وجه المياه / خطوة
هائلة الوجهة
ماء كلّ شيء
كلّ شيء ليس ماء
جسد الأرض فتوق   رخوة ينهمر السعى
الهيولى عليها بالسحاب الأشهب الأصهبِ،
قطعان توالى سيرها المحتشد الذّائب فى غرينها
الرّيح على وجه المياه / وجهة هائلة الخطوة!
كانت رقصة الرّيح دواراً قلّباً يربط بين
الأفق والطين،
فضاءات النّسيج الرّمادى انفسخت
يعبرها وهج الإضاءات،
أنارٌ أفرغٌ
أم غابة من كلّ زوجين؟!
وهل هذا الفضاء / سيرة
للشجر المقبل، مرمى لرشاقات
النبال، الصيحة المرسلة الرجعِ
وإيذان بوقت الفتح؟!   هل

هذا الفضاء / قبّة الرّحمة بالخلق أم

الأمّة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدّاً وجزراً، شهقة سوف

تكون الشهداء؟!

أمّة مستورة هذا الفضاء القبّة؟!

الأرض الخلاء / خطوة فى

الفلك الدائر والنّار المواقيت؟!

كلام تحته تذاوب الأنجم والشّمس

وأمداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة؟!

هذا هو المقطع قبل الأخير فى القصيدة؛ ونظراً لهذا الموقع ذاته فى البنية الكلّيّة للنصّ فإنّه يتضمّن – على ما يبدو – أبرز حالات التكثيف الإيقاعى والتصويرى . وسوف نقتصر فى تحليله بإيجاز على مقاربة ثلاثة جوانب تعبيريّة، تضاف بطبيعة الحال إلى ما سبق ملاحظته من ظواهر أسلوبيّة تمتدّ فى أنحاء النصّ وتتخلّل أبنيته الصوتيّة والنحويّة والدلاليّة، هذه الجوانب هى :

- نظام الوقف وطول النَّفَس
- صفاء الصورة المائيّة كبؤرة للترجيع الغنائى
- تراتب جماليّة الفضاء الشعرى وانتظامها

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعريّة عند عفيفى مطر، حتّى لكأنّها تمضى مزهوّة تجرّر أذيالها عبر عدد كبير من السّطور. لكنّ الظاهرة اللافتة هنا هى تعمّد إلغاء حالات الوقف اللّغوى بمواصلة السطر الشعرى، بعد وضع خطّ مائل هكذا / ممّا يعنى إشارة لضرورة استمرار القراءة. فى الوقت الذى يتحتّم فيه اتصال نهاية السّطر الأوّل بأوّل السطر التالى نحويّاً ودلاليّاً، والنتيجة التى تنجم عن ذلك هى الجمع بين جماليّات النصّ المدوّر والموزّع على سطور، الأمر الذى يحقّق درجة عالية من طول النَّفَس الشعرى من جانب، وألفة التوزيع الخطّى للسطور من جانب

آخر. يتكرّر هذا الصنيع ستّ مرّات فى مقطع شعرى واحد، فيرفعه إلى مستوى الظاهرة التعبيريّة. ويتيح فرصة شيّقة لتأمّل العلاقات الناجمة عن هذه التقنيّة فى توظيف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات فى كلّ حالة . ومن الطريف أنّ الشاعر يعمد أحياناً إلى التمثيل الأيقونى البصرى لهذه العلاقات كما يحدث ذلك فى فضاءات السطور ومساحات البياض، كما يفعل فى جملة :

جســـــد الأرض فتـــــوق رخـــوة ينهمـــر الســـعى

فكما أنّ الأرض الرّخوة قد فتقت فإنّ السّطر الشعرى الذى يمثّلها لابدّ من فتقه بدوره، بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعى قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكليّة تمثّل الرّتق، وهذا يقتضى سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللّغة ولا الإيقاع . فى الوقت الذى ينتهى فيه السّطر على صفة تتطلّب وصلها بالموصوف السّابق، الأمر الذى ينتقل بعلاقات الفصل والوصل فى الجملة الشعريّة من الخضوع للنظام اللّغوى المستقرّ إلى تكوين طابع تحفيزى جديد لها.

فإذا انتقلنا إلى الصورة المائية وجدناها تبلور بإيقاع سردى أوّلاً وغنائى ثانياً البؤرة الدلاليّة للقصيدة. فمنذ مطلع النصّ ونحن نشهد إسقاطاً للنبوّة على الشعر عبر تحريك الضمائر فى الآية القرآنيّة، لكنّه لا يقف عند هذا المستوى، بل يمعن فى استكناه جوهر الموقف عن طريق إقامة التوازى الذى يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعى والخلق الفنّى، وهذا يجعل القصيدة "كوناً مصغّراً" يمرّ بالمراحل السديميّة والهيوليّة ذاتها التى أشرق بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء. عندئذ يتألّه الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوى فضاءاته. لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركّز كالغيث فى جملة غنائيّة تأتى فى صورة أوّليّة فى بداية الأمر : "ماء كلّ شئ. كلّ شئ ليس ماءً" حتّى تكتسب غنائيّتها التّامّة واكتمالها الدلالى فى المقطع التالى، فتصبح النقطة المكثّفة الأخيرة الجامعة للنصّ بكلّ فضاءاته :

ليس ماءً كلّ شئ

كلّ شئ نبع ماء ..

فتقيم بين مفارقة السّلب والإيجاب سرّ الخلق فى قطرة الماء . لكنّه يصبح

هنا ماء الشّعر، إذا خلا منه الوجود فقد معناه، وإذا انبثق غنائيّاً فيه تحققت ماهيّته. لا يؤدّى ذلك بطريقة ذهنيّة أو فلسفيّة تفضى به إلى "التجديف" فى بحر الكلام، بل يؤدّيه بطريقة الشعر المثلى؛ وهى الغناء الصافى المقطّر. أمّا فيما يتعلّق بانتظام المعطيات البصريّة فى النصّ طبقاً للحسّ العامّ فإنّ هذا يتمثّل فى إقامة تراتب محسوب لعناصر الفضاء الشعرى المشاكل للعالم الخارجى. وبوسعنا أن نشير فحسب إلى الهيكل العامّ لمحدّدات هذا المجال كى نتبيّن مدى اتّساقه وطبيعيته. فالأفق الذى يرتسم به هذا المقطع مثلاً يدور بين السّماء والأرض، وتمضى العناصر فيه متوازية أو متقابلة، لكنّها دائماً فى طباق متجانس. فنجمة الصّبح تقابل جسد الأرض، وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعياً على عرش الماء، تقوم به قطعان يمتزج بها الغرين بالرّيح، وهذا يجعل الفضاء رماديّاً. ثمّ يحتشد هذا الفضاء بالشجر الذى تخترقه الصيحات مثل النبال الرّشيقة، فتقوم عليه قبّة الخلق حيث تذوب النجوم والشّموس الدائرة فى كلمات القصيدة . ومع ما يتخلّل هذه العناصر من صيغ مجازيّة تصل إلى درجة اللاّ معقول فى مثل قوله :

"أم الأمّة قوس ودم ينزف من أجوازه مدّاً وجزراً"

غير أنها لا تلبث أن تتموقع مستورة فى قبّة هذا الفضاء من التساؤلات الجذريّة، الأمر الذى يعيدها برفق إلى المنظومة المكانيّة، ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرّمز فيها لاستشفاف إمكاناته الدلاليّة فى الإطار العامّ للقصيدة. وعندئذ نجد أنّ المقطع الأخير من النصّ ينصب الطباق الأكبر فى التكوين التشكيلى العامّ هكذا :

رجل وامرأة تفتح فى الطوق هلال الوجع

الأخضرِ، فى عروة ثوبيها الشفيفين الرضاعاتِ

بخور اللّبن الحى حفيف المخمل الناعم بالإرث وبالوارث

تمشى خضرة مثقلة الخطوة بالوقت وتنأى

وهو يمشى مثل الوقت بفوضى الاحتمالات

اشتباك الموت بالقافية الصعبة والماء

وينــــأى

والمدى بينهما متّسع الفقر اكتمالات التّواريخ

المدى أسئلة الأهل الذين ابتدأوا

ثمّ انتهوا كى يبدأوا

هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه فيهم!!

وهل من أحد يسمع ماء نازفاً فى

طبقات الذاكرة

ليس ماء كلّ شئ

كلّ شئ نبع ماء ..

إذا كانت القصيدة جرحاً فى جسد اللّغة يفتح ثغرة عند مطلعها المترقّب، فلابدّ له أن يلتئم مكتملاً عند مقطعها الأخير. يحدث ذلك هنا بتخلّق خلايا جديدة تحلّ مكان ما تمزّق فيما عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع نفس صورة الرّجل والمرأة، وقد رأينا كيف أنّها صورة كنائيّة عن عمليّة الخلق التى كانت قد ابتدأت فعلاً حينئذ، أمّا الآن فقد أوشكت على الانتهاء. لا غرو أن نجد عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهى تحتفى بطفل القصيدة الوليد. فالهلال الذى انفتح فى الطّوق بدل العروة قد أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر، لقد أورق الوجع وأثمر، كما أضيف بدل جديد إلى تلك العروة ذاتها هو "الرضاعات". ودخلت مفردات الإرث والوارث لتكتمل موتيفة العرس الشعبى الموظّفة من قبل. كما لم يهمل المقطع الإشارة الحانية إلى اللّحظات العسيرة فى الولادة الشعريّة، حيث يشتبك الموت "بالقافية الصّعبة" - لاحظ كيف بقى النموذج الميثولوجى للخلق الشعرى بعد انقضاء عذابات القوافى التى كان يبيت على أبوابها الشعراء، فيما أصبحوا يرتعون فى فضاء الشعر المرسل الآن - أمّا المدى الذى يفصل بين الرّجل والمرأة، بين الشاعر والإبداع، فإنّه أصبح يتّسع لكلّ المتناقضات فى الوجود، للفقر واكتمالات التّاريخ، كما أخذت تعمره أسئلة الأهل الذين لا يفتأون يحرّضون العروسين على

الإنجاب دون مبالاة بما يتطلّبه ذلك من الشقاء والضنى. لا أحد منهم يستطيع أن يسمع الماء النّازف فى طبقات الذاكرة عند صناعة الشّعر، هكذا تعود الصورة المائيّة لتركّز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غنائيّة فيها.

وأحسب أنّنا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التى بدأت بها تلك القصيدة- وكان واعياً بها – لما كانت إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائيّة التى تخلّقت حولها بنية النصّ . ويبدو أنّها صورة مستثارة من الآية الشهيرة {وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ} تبحث فى إيقاعها عن تفجّر الصوت الغنائى . فالماء / النطفة المعادل للشعر هو سرّ الحياة فى الكون. وإذا كان سؤال الشّاعر غير وارد فى التحليل النقدى الآن فإنّ القارئ بوسعه أن يحتكم إلى حالته عند إعادة إنتاج النصّ، حيث يتعيّن عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائيّة الأخيرة أن يشرب صفاءها ويتأمّل تركيزها وهو يقلّب وجهه فى سماء الفنّ بحثاً عن معنى القصيدة الذى يرضاه، متحمّلاً فى سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعرى.

ويبقى نموذج "الأرابيسك" الذى يمثّل بنية هذا النصّ ويطبع أسلوبه ماثلاً فى مستويات اللّغة الشعريّة وهندسة تكوينها وطريقة تبئيرها الصّورى، كما يبقى متمثّلاً على وجه الخصوص فى انتظام هيكلها عبر وحدات شعريّة منتثرة بشكل متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعريّة ذاتها : "أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت". وتظلّ محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو فى تصميمه من دقّة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضّوء المقطّر والعطر المنساب من طيّاته.



تعريف بالمؤلف

❁ أمجد ريان

♦ أولاً : دواوين شعرية أصدرها :

١-أغنيات حب للأرض.. صدر عام ١٩٧٢

٢-الخضراء .... صدر عام ١٩٧٨

٣-أحرث وهج النخيل.. صدر عام ١٩٨٣

٤-حافة للشمس ط١- .... صدر عام ١٩٨٩

ط٢-... صدر عام ١٩٩١

٥-لا حد للصباح... صدر عام ١٩٩٠

٦-أيها الطفل الجميل.. اضرب (قصائد للانتفاضة)........................... صدر عام ١٩٩٠

٧-أوقع فى الزغب الأبيض... صدر عام ١٩٩١

٨-أمس كائنا .... صدر عام ١٩٩١

٩-مرآة للآهة .... صدر عام ١٩٩١

♦ ثانياً : دواوين شعرية تحت الطبع :

١٠-من ردهة الفندق

١١-بروفيل جانبى

١٢-ست لقطات وبورتريه

♦ ثالثاً : كتب نقدية أصدرها :

١-القيمة المهيمنة (دراسات حول أدب إدوار الخراط وقاسم حداد). صدر عام ١٩٩١ (عن دار شعر بالقاهرة)

٢-الكتابة عبر النوعية (مناقشة حول أدب بدر الديب) إعداد وتقديم. صدر عام ١٩٩١ (عن دار شعر بالقاهرة)

٣-غالى شكرى بين الحداثة وما بعد الحداثة. صدر عام ١٩٩٦ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٤-الحراك الأدبى. صدر عام ١٩٩٦ (عن هيئة قصور الثقافة)

٥-من التعدد إلى الحياد. صدر عام ١٩٩٧ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٦-من تحريك القلب إلى تحريك الواقع (حول تجربة القاص عبده جبير). صدر عام ١٩٩٨ (عن وكالة الصحافة العربية)

٧-صوت صارخ فى الشوارع (حول أعمال إدوار الخراط). صدر عام ١٩٩٨ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٨-اللغة والشكل (عن الكتابة التجريبية فى الشعر العربى المعاصر). صدر عام ١٩٩٩ (عن مركز الحضارة العربية)

٩-درجة حرارة الغرفة (عن رواية عطلة رضوان لعبده جبير). صدر عام ١٩٩٩ (عن دار الخطاب الجديد)

١٠-صلاح فضل والشعرية العربية. صدر عام ١٩٩٩ (عن دار قباء).

♦ رابعاً : كتب نقدية تحت الطبع :

١١- دور التراكيب اللغوية فى إقامة البنية المجازية - دراسة.

١٢- الشعرى واللاشعرى - مجموعة مقالات.

١٣- نص الحياة - دراسة فى ثلاثة أجيال أدبية.

١٤- ضوء كامل.. فناء كامل - دراسة حول تجربة الشاعر أحمد يمانى.

١٥- من التكثيف إلى التفكيك - رحلة الأدب المعاصر.

١٦- قصيدة ما بعد حداثية بأى معنى؟ - دراسة.

♦ خامساً : مجلات أدبية أشرف على إصدارها وتحريرها :

١- الكراسة الثقافية .... عن دار آتون بالقاهرة ١٩٧٨

٢- كتابات .... عن دار الغد بالبحرين ١٩٨٥

٣- الفعل الشعرى .... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٣

٤- أفق .... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٤

٥- الخطاب الهامشى .... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٧

هذا الكتاب

يسعى هذا الكتاب إلى استعراض جهود الدكتور صلاح فضل فى مجال نقد الشعر، هذه الجهود التى غطت قوساً واسعاً فى تاريخ الشعر العربى حيث تتبّع الناقد هذا التاريخ بدايةً من العصور القديمة مروراً بالعصور القروسطية حتى الان. لقد نشر الناقد دراسة مهمة عند بيت من الشعر للمتنبى تعد قراءة لحساسية الشعر العربى فى هذه المرحلة. ويمكننا أيضاً أن نتأمل بحث الناقد البنيوى لطراز التوشيح فى ذاته مرة، وفى رأى الفكر النقدى المعاصر من منظور الناقد فى مرةٍ أخرى. كما نتعرف أيضاً على رأى الناقد فى تجربة الشاعر أحمد شوقى من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية التى التقطت بدقة متناهية، ثم يستعرض الكتاب بعد ذلك رؤية الدكتور صلاح فضل لقصيدة الشعر الحر فى المصدرين الحضارى والاجتماعى.

وينتهى الكتاب بطرح وجهة نظر شديدة الأهمية حول تجربة الشعر الحداثى سواء عند الرعيل الأول: أودنيس ومحمد عفيفى مطر وغيرهما ثم الرعيل الثانى فى الأجيال التالية.

يساعدنا هذا الكتاب فى التعرف على نظرية الناقد الخاصة التى توزعت عبر هذه الرحلة الطويلة مساهماً إلى جوار نقادنا الآخرين فى إنعاش مرحلة من أهم مراحلنا المعاصرة هى مرحلة : الحداثة.

أحمد غريب

